دراسات أدبية

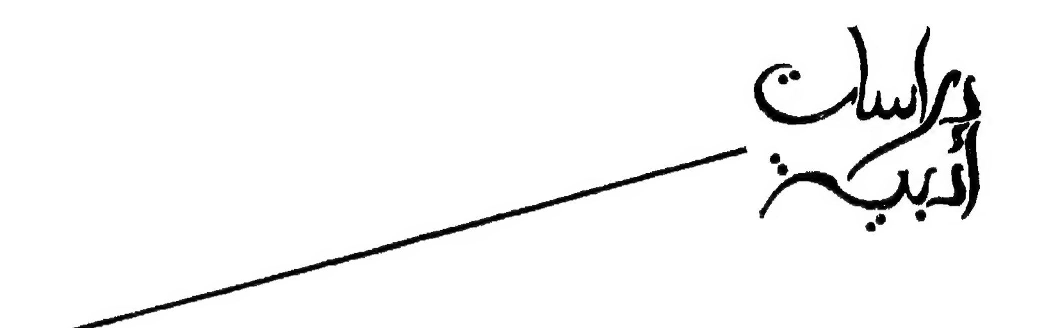
السرد في مقامات الهمذاني

أيمن بكر



الهيئة المصرية العامة للكتاب



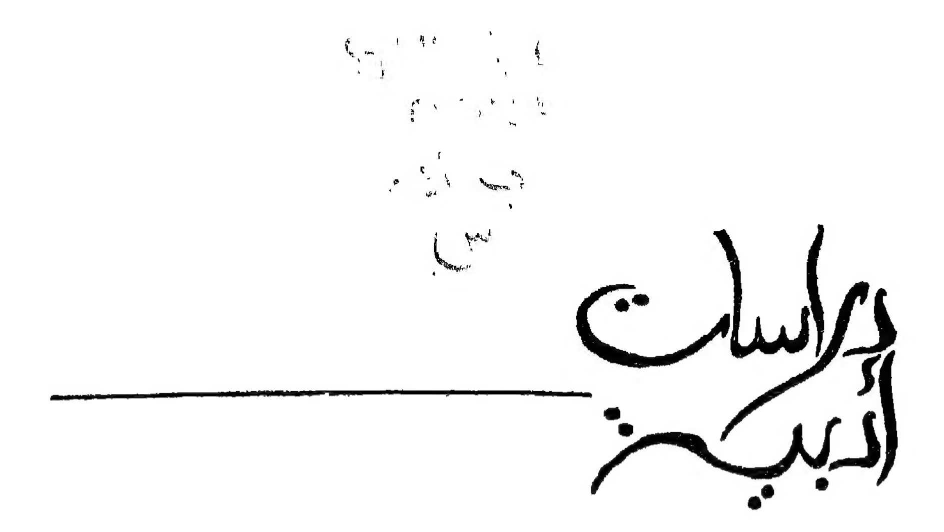


الســــــــرد

فى مقامات الهمذانى

دراسات أدبية

تصميم الغلاف للفنان : سعيد المسيرى



السرد في مقامات الهمذانى

أيمن بكر



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨



إلى .. نصر أبو زيد .. الأستاذ .. قال يومًا

"إنّ للحب أجنحة كثيرة".

إلى .. أمـــــى

ناجــــى

هويـــــدا

بهم أشرقت الروح.........

أيمـــن ..



مقدمة

عادة ما يبدو التراث العربى الأدبى متباهيًا بالشعر بوصفه فن العربيـــة الأول، فى حين يصعب أن نلمح مثل هذا التباهى - أو شيئًا منـــه - بالنسـبة لفنون السرد على تنوعها، بل إن الأمـــر يصـــل أحيانـــا إلـــى حـــد معـــاداة القصـــاص، والتعامل بدرجة لافتة من التحقير مع الإنتاج السردى الذى يحكى وقائع متخيلة Fictional، بوصفها أحد أشكال الكـــذب بـــالمعنى الأخلاقـــى .ويبدو أن مثل هذا التعامل قد شكل ما يشبه العرف، الذى لم يلتفت كثير مـــن الباحثين المحدثين لما فيه من تجنى على الإنتاج الســـردى الـــتراثى . يقـــول د.الطاهر مكى "وقد نما القصص بسرعة لأنه يتفق مع ميول العامـــة ،وأكـــثر القصاص من الكذب ، حتى روى أن الإمام على طردهم من المسا جد ولـــم يستثن منهم غير الحسن البصرى لتحريه الصدق فى قوله "[١]

من الممكن أن نضرب عشرات الأمثلة -قديما وحديثا - تشير كلها إلى أن هناك توجها فى التراث الأدبى العربى يبدو معاديا للسرد، الـــذى لا يتكـــئ على وقائع وأحداث حقيقية .

فإذا أخذنا فى الاعتبار أن حكاية الحدث الحقيقى تخضع لوجهة نظر الشخص الذى يرويه ، أى إنها فى ذاتها نوع من أنواع التأويل ، وكذلك إذا أخذنا فى الاعتبار أن كثيرًا من المرويات التى تكتسب طابعًا سرديًّا فى مختلف المجالات يمكن التشكيك فى صدقها رغم سلاسل الإسناد الطويلة التى تسبقها ؛ أمكننا أن نقول إن المعاداة أنصبت على تلك الأعمال التى تعلن عن نفسها كأعمال سردية خيالية .

فى هذا الإطار ظهرت مقامات بديع الزمان الهمذانى (أحمد بن حسين بن يحيى بن سعيد ٣٥٨-٣٩٨ هـ) واستطاعت أن تختط لنفسها مكانًا واضحًا فى جسد الثقافة ، بما يشى أن المقامة -كشكل سردى يحكى وقائع متخيلة -استطاعت أن تتجاوز نسبيا القيود التى فرضتها الثقافة حول القصص والقصاص .

وربما يكون هذا التجاوز قد جاء نتيجة لتركيز الانتباه على البعد التعليمي والوعظي للمقامة، بما يعد مبررًا كافيًا لقبولها على مستوى الأوساط الثقافية الرسمية . غير أن البعد السردى التخيلى للمقامة- بكل آلياته -لا يكف عن الظهور وإعلان الوجود بصورة لافتة، بداية من الهيكل البنائى انتهاء بالواقعة المسرودة، سواء عند بديع الزمان أو عند غيره ممن كتبوا مقامة ؛بما يدعونا إلى القول إن المقامة كانت تشبع حاجة فنية مرتبطة بأبعاد السرد فيها إلى جانب -وربما قبل - مآربها الأخرى .

ويسعى هذا البحث إلى تحليل مقامات بديع الزمان الهمذانى تحليلاً سرديًّا ، وبذلك ستكون مقولات علم السرد Narratology هى أساس التحليل ، وذلك بهدف رصد العناصر السردية المكونة للنص، وصولاً إلى تحديد خصائص نوع المقامة .

ولعل الدافع وراء هذا البحث هو عدم وجود دراسة أكاديمية مستقلة تتعرض لتحليل نص الهمذانى اعتماداً على مقولات السرد ، وإن تعرضت بعض الدراسات لتحليل بنية السرد بصورة إجمالية ؛ مثل دراسة عبد الله إبراهيم فى كتابه " السردية العربية " التى يعرض فيها لبنية المقامات عمومًا دون الوقوف عند المكونات السردية بصورة مدققة ، ودون أن يكون التركيز فى التحليل منصبًّا على مقامات الهمذانى تحديدًا . وهناك دراسات أخرى تعرضت لبعض المكونات السردية ، دون أن يشمل التحليل كل تلك المكونات ؛ مثل دراسة ناصر عبد الرازق الموافى " القصة العربية .. عصر الإبداع ، دراسة للسرد القصصى فى القرن الرابع "، وفيها أيضًا لا يتخذ التحليل من مقامات الهمذانى غاية وحيدة له ؛ إذ يحلل الباحث خمسة نصوص سردية تقع ضمنها مقامات الهمذانى .

وهناك دراسات تقوم على استبطان تحليل سردى لمقامات الهمذانى، بهدف تأويل النص الذى يعد - أى التأويل - هو مركز اهتمام هذه الدراسات، ومنها دراسة عبد الفتاح كيليطو " المقامات ، السرد والأنساق الثقافية " . أما معظم الدراسات التى دارت حول نص الهمذانى فقد انشغلت بقضايا ترتبط بعلاقة المقامات بتراثها ، أو علاقتها بأنواع سردية أخرى ، ومن هنا ثارت قضيتا أصل المقامات وعلاقة المقامة بالقصة الحديثة، ليمثل البحث فى هاتين القضيتين التيار الرئيس للدراسات التى تعرضت لمقامات الهمذانى، لذلك كان من المهم أن يتعرض البحث لمناقشة القضيتين قبل الشروع فى توجهه الذى انتواه .

وتنقسم الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول .فى التمهيد نتعرض لقضيتين طالما أثيرتا حول مقامات الهمذانى ؛ أولاهما قضية أصل المقامات ، وهل كان بديع

الزمان الهمذانى هو المنشىء الحقيقى لهذا النوع السردى . وتناقش ثانيتهما علاقة المقامة بالقصة كما نفهم حدودها فى العصر الحديث .

أما الفصل الأول فيحدد الجهاز المصطلحى ، والتقسيم النظرى الذى سيقوم عليه التحليل ؛ ذلك التقسيم الذى يتبنى فيه البحث نموذج ميك بال Mieke Bal ، التى تقسم النص السردى إلى مستويات ثلاثة هى : (٢)

١- **مستوى الأحداث الغفل Fabula**

ويعنى مجموعة الأحداث كما يتصور أن تكون قد وقعت ، أى قبل دخولها فى أى شكل بنائى خاص .

٢- **مستوى القصة : Story**

وهو يعنى البناء الخاص الذى تقدم من خلاله الأحداث الغفل .

٣- **مستوى النص : Text**

وينصب فيه التحليل على النص بوصفه لغة متراصة على الورق ، إنه مستوى يهتم بالخطاب الذى يشكل موقفا اتصاليا خاصا بالسرد من خلال عدد من العناصر المكونة له

وسوف يقتصر البحث على تحليل مستويى القصة Story ، والنص Text ، باعتبار أن مستوى الأحداث الغفل سيكون متضمنا فيهما .

وفى الفصل الثانى يتعرض البحث إلى أربعة مكونات أساسية فى بناء المقامات السردى وهى :

١- التبئير Focalization

٢- الشخصيات Characters

٣- الزمن Tense

٤- الفضاء Space

ويناقش الفصل الثالث المكونات التى اكتسبت وجودها من التحقق العينى للنص ، تلك التى تشكل فى الوقت نفسه ملامح السرد بوصفه خطابا، هذه المكونات هى :

١- الوصف Description

٢- الخطاب Discourse

٣- الراوى ومستويات الرواية Narrator and Levels of Narration

٤- المروى عليه Narratee

٥- المؤلف الضمنى Implied Author

ويسعىالفصل الرابع إلى تقديم تأويل لبعض المقامات مستفيدا قدر الإمكان من تحليل السرد فى كل من الفصلين الثانى والثالث ، لتوضيح كيفية تواشج تحليل المكونات السردية مع أية رؤية تأويلية للنص ،مع محاولة الإفادة من أية أدوات منهجية أخرى تساعد فى تقديم تأويل يستكشف دلالات حضارية ، وفكرية ووجودية للنص.

سيقدم الفصل الرابع تأويلا لكل من المقامات :

١- الأسدية.

٢- الموصلية .

٣- المضيرية

٤- الحلوانية

٥- الخمرية

إن هذه المحاولة لتحليل نص قديم بأدوات منهجيـــة حديثـــة تســـعى للاصطفاف فى ركب الدراسات التى تحاول إعادة النظر فى مكوناتنا الثقافية، دونما تعال مزيف، وبرغبة حميمة فى محاورتها .تلك المحاورة تبـــدأ، فيمـــا أرى ،من تحليل أبعاد النص القديم تحليلا يلتزم قدر الإمكان منـــــهجا علميـــا يمكن من خلاله أن نرى النص القديم بعين مغايرة عن تلك التى اعتدناها .

أيمن بكر

الهوامش

(١) الطاهر أحمد مكى :"القصـــــة القصـــيرة دراســـة ومختـــارات"،دار المعارف،القاهرة ، ط٥ ، ١٩٨٨ ، ص٢٩.

(٢) -See, Mieke Bal: Narratology , Introduction to the Theory of Narrative , University of Toronto Press, Canada , 4th Ed. 1994 .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تمهيد

أولاً : مقامات الهمذانى :إشكالية التأصيل

يبدو فكر التوثيق عنصرا منهجيا مركزيا فى الثقافة العربية الإسلامية ، فعلى مستوى التراث الدينى نشأت علوم اقتضاها هذا البحث التوثيقى ، مثل علوم الحديث التى ينصب جل البحث فيها على سلسلة الإسناد التوثيقية .وبالمثل شغـــل التوثيـــق رواة الشعر ونقاده بسبب انتشار الوضع وانتحال الشعر . وبالنسبة للغوييـــن كـــان التوثيق يهدف إلى الحفاظ على نقاء العربية وتمييز الدخيل فيها . وكذلك اهتم الأدباء فى كتاباتهم بسلسلة الإسناد – التوثيقية أيضـــا – بـــهدف إكســـاب تلـــك الكتابـــات المصداقية اللازمة لتقبلها ثقافيـــــا .

وفيما يخص مقامات الهمذانى نجد انعكاس فكر التوثيـــق متجليـــا بصـــورة أساسية فى محاولة الثقافة – متمثلة فى المؤرخين – أن تجعل " عيسى بن هشام " راوى المقامات شخصية حقيقية تتلمذ عليها بديع الزمان الهمذانى ؛ إذ يرد فى معجم الأدباء لياقوت على لسان أبى شجاع شيرويه ، وهومؤلف تاريخ همذان ، ما يفيـــد بأن بديع الزمان قد تتلمذ على اثنين : ابن فارس صاحب المجمل ، وعيســـى بـــن

هشام الأخبارى.[1] يعلق كيليطو على هذا الخبر بقوله " من هو هذا الشخص الأخير، ما بأيدينا من مصادر التراجم تذكر بالفعل اسم أحمد بن فارس اللغوى المعروف بكتابه المجمل فى اللغة ... غير أنه فى حدود علمنا ، لم يشر أى صاحب ترجمة ، ما عدا شيرويه، إلى سميٍّ لراوى المقامات "[2]إن السعى نحو خلق شخصية تمثل أصلا لراوى الهمذانى يحتمل تأويلات عدة [3] غير أن ما يعنينا منه ، هو مدى ما يعكس من اهتمام بالتأصيل بوصفه آلية مستقرة فى الذهنية العربية من ناحية ، ومن ناحية أخرى بوصفة البحث الذى من خلاله يتم الوصول إلى الحقيقة بالمعنى الأنطولوجى.

ومن الواضح أن تتبع الأصول – نتيجة ارتباطه بالتوثيق – قد أصبح آلية منهجية تمسك بها كثير من الباحثين المحدثين، مما أثار جدلاً حول مقامات الهمذانى نتيجة البحث عما يتصور أنه يمثل أصلاً يصح أن ننسب إليه نشأة النوع ، وذلك ما سنناقشه أولا فى هذا التمهيد .

(١-١)

أدى البحث فى مصادر الهمذانى إلى توجيه الانتباه نحو شخص آخر بوصفه مبتكر المقامات ، مما صنع إشكالية يمكن تلخيصها فى السؤال التالى :

" هل كان بديع الزمان حقا هو المبدع لهذا النوع من الأدب الذى يسمى مقامات"[4]
إن صياغة السؤال بالطريقة السابقة يكشف عن تصور مبدئى يقول بإمكان أن ينشئ – أو يبتكر – فرد ، إذا توافرت له العبقرية اللازمة ، نوعا أدبيا برمته .

ولقد استند د. زكى مبارك لصفحة فى كتاب زهر الآداب للحصرى ،استنتج منها أن المبدع " الحقيقى " للمقامات هو ابن دريد وليس بديع الزمان ، مما أدى إلى تفجير القضية بصورتها السابقة ، لينقسم معظم الباحثين بين مؤيد لفكرة زكى مبارك و رافض لها . وما يلفت الانتباه هو اتفاق الطرفين على التعبير عن الإشكالية

بالسؤال السابق، الذى تعبر صياغته عن روح البحث الذى استمر أمدًا طويلاً منذ اكتشاف نص الحصرى .

إن ذلك البحث تخضع النتيجة فيه لمقياس الصواب / الخطأ ، بما يحدد الرؤية فى إطار التصور السابق ، إضافة إلى أن الاتفاق على شخص آخر بوصفة المبدع الحقيقى لاينهى المشكلة ، إذ يحتمل أن يظهر شخص ثالث - طبقا لأية رؤية- يمكن أن ننسب إليه ابتكار النوع . فنعيد فتح القضية ، بما يقود إلى دائرة بحثية تدور فى إطار التوثيق والتأصيل اللذين يمثلان كما يقول كيليطو " عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها "(٥).

إن التصور السابق - إمكان أن ينشئ فرد نوعا أدبيا بمفرده - يقود إلى تصور آخر لصيق به وهو أن النشأة قد تمت فى لحظة تاريخية محددة ، يمثل ذلك قول حسن عباس " ... وأما الذى لا اتفاق عليه فهو زمن تلك النشأة وصاحب الفضل فيها "(٦) هذا التصور ذو البعدين الذى يرى أن النشأة - وليس الميلاد أو الظهور - تمت فى لحظة زمنية محددة على يد شخص معين هو ما دعا د. زكى مبارك لاتخاذ العنوان التالى لمقاله الذى يكشف فيه النقاب عن صفحة الحصرى ؛ العنوان هو : " إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون فى نشأة المقامات "(٧).

إن محاولة تتبع نشأة المقامة ، يستلزم بحثا ذا منطلقات مغايرة ، بحثا يؤمن أن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أ يا كانت درجة عبقريته ، مما يقود إلى " التناص " Intertextuality بوصفه الصيغة العلمية التى تسمح بمثل هذا البحث.

ولقد تنبه عدد من الباحثين لهذه النقطة فسلكوا فى أبحاثهم طبقا للتصور القائل بأن الأنواع هى وليدة تراث نوعى وسياق ثقافى واجتماعى فى الآن نفسه (٨) بما يضعف من قيمة السؤال السابق عن الفرد صاحب الفضل فى نشأة المقامات .

(١-٢)

تعرضنا للمنطق الذى أثيرت على أساسة قضية نشأة المقامة ، وفيما يلى نقف عند النص الذى دعا الدكتور زكى مبارك إلى إثارة القضية ، وهو صفحة وردت فى كتاب "زهر الآداب وثمر الألباب " للحصرى القيروانى (ت ٤٥٣ هـ) حيث جاء فى معرض حديثه عن بديع الزمان ما نصه: " **وهذا اسم وافق مسماه ، ولفظ طابق معناه ، وكلام غض المكاسر أنيق الجواهر ، يكاد الهواء يسرقه لطفا ، والهوى يعشقه ظرفا ، ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدى أغرب بأربعين حديثا ، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر ، وأهداها للأفكار والضمائر ، فى معارض عجمية ، وألفاظ حوشية ، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولاترفع له حجبها الأسماع ، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها فى وجوه مختلفة وضروب متصرفة ، عارضها بأربعمائة مقامة فى الكدية تذوب ظرفا ، وتقطر حسنا ، لامناسبة بين المقامتين لفظا ولامعنى ، وعطف مساجلتها ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندرى ، وجعلهما يتهاديان الدر ويتنافثان السحر فى معان تضحك الحزين وتحرك الرصين ، و يتطلع منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة ، وربما أفرد أحدهما بالحكاية وخص أحدهما بالرواية** "[٩]

هذا هو نص الحصرى الذى أثار القضية ، وقبل محاولة تحليله تجدر الإشارة إلى أن أحاديث ابن دريد الأربعين غير موثوق من وجودها تحت أيدينا ؛ إذ اعتمد د.مبارك على ما رواه أبو على القالى فى الأمالى عن أستاذه ابن دريد ، بعد أن قام بعملية استبعاد لبعض تلك المرويات ، ليرى فيما تبقى- وهو ما يقارب الأربعين - أحاديث ابن دريد المشار إليها فى نص الحصرى .

إن نص الحصرى جملة شرطية ابتعد فيها جواب الشرط عن فعله (لما رأى

...عارضها ..) وبحسب نص الحصرى فإن ما دفع بديع الزمان الى معارضة ابن دريد هو :

١- الإغراب .
٢- الإعلان عن التأليف الخالص لنص ما .
٣- تصريف الألفاظ فى أوجه مختلفة .

إذ ليس من المنطقى أن يعارض البديع الأحاديث الدريدية فيما جعل الطباع تنبو عنها ، وكذلك يحدد الحصرى موضوع مقامات البديع بما ينفى معارضة الأخير لابن دريد فى تصريف المعانى .

وما نرجحه هو أن البديع قد استفزته الغرابة فى حد ذاتها ، والتأليف الخالص – من ناحية ثانية – الذى يعبر عن إبداع أصيل يمكن أن يضع صاحبه فى مصاف كبار الأدباء المخلدين فى التراث العربى ، إن هو قبلته الطباع ولم تسدل دونه حجبها الأسماع .

لقد لاحظ غير باحث كلف البديع بنفسه استنادا إلى ما يلمسه فى ذاته من قدرة أدبية فريدة ، مما أدى إلى محاولته أن يخلد اسمه فى سجل التاريخ الثقافى العربى ، يقول مارون عبود " وكأنى به كان يحاول فيما سرده من قصص أن يكون له فى كل غرض قول ، ويحاول أن يبز به المتقدمين ، وإنما بأسلوب آخر " (١٠) ويمكن أن نجد ما يصدق على ذلك فى رسائل بديع الزمان ؛ حيث يدور فخره بذاته حول نقاط رئيسة تتصل كلها بقدرته الأدبية التى تعد المقامات مركزها.(١١)

الجزء الثانى من نص الحصرى يصف بديع الزمان – من خلال آثاره الأدبية – ، ويصف مقاماته على وجه التحديد ؛ ففى وصفه للبديع يقول عنه إنه "كلام غض المكاسر" ؛ وفى وصفه لمقاماته يقول إنها " تذوب ظرفا وتقطر حسنا" فبطلها وراويها " يتهاديان الدر ويتنافثان السحر ... إلخ " . والسؤال الآن : ألا يعد

هذا الوصف لبديع الزمان ولأسلوبه ومقاماته نقيضا لما وضفت به الأحاديث الدريدية ؟ (١٢)

فإذا أخذنا فى الاعتبار أن معارضة بديع الزمان لابن دريد لم ترد نصا ولا إلماحا عند أى من معاصرى البديع – بمن فيهم من ناصبه العداء كالخوارزمى – كما أن الحصرى هو وحده من يذكر أحاديث ابن دريد الأربعين ؛ وقد لاحظ ذلك عبد الفتاح كيليطو فقال بغير قليل من الانفعال " تبدو الموازنة التى أقامها الحصرى بين المقامات – يقصد مقامات الهمذانى – " والأربعين حديثا " لابن دريد لغزا مثيرا للحنق . فمن جهة وحده الحصرى يذكر هذه الأحاديث التى لايشير إليها أى مؤلف من مؤلفى التراجم ؛ ومن جهة أخرى يتحدث عنها كما لو كانت معروفة ..."(١٣) إذا أخذنا كل ذلك فى الاعتبار أمكننا أن نقول إن ما أورده الحصرى لايتعدى كونه رؤية خاصة به عبر فيها عما يراه من علاقة بين مؤلف ابن دريد ومؤلف الهمذانى . يمكن إذن اعتبار الحصرى واحدا ممن حاولوا تأصيل المقامات بربطها بنص سابق لها .

إن الربط بين مقامات الهمذانى وأحاديث ابن دريد – المشكوك فى وجودها بين أيدينا أصلا – لايتعدى كونه ربطا بين النص الذى يمثل اكتمال النوع السردى ،والتراث السردى الذى يعد ذلك النص ابنا شرعيا له ، بل ولمجمل التراث الأدبى فى الثقافة صاحبة النوع .

(٢-١)

اختار عدد من الباحثين المحدثين الوقوف من قضية تأصيل نص المقامات الموقف نفسه الذى اتخذه الحصرى – دون غيره من القدماء – فنجد كل باحث منهم يتعرض لتلك القضية ، يربط بين نص الهمذانى وعمل – أو عدة أعمال – يراه الأصل الذى يجب أن نرد إليه شرف إنشاء النوع ، ويكفى أن نعطى مثالا لناتج الربط – الذى تم غالبا بصورة جزئية – بين مقامات الهمذانى وأعمال أدبية سابقة أو معاصرة له ، يدعى الباحث أنها ، مجتمعة ، لا يمكنها أن ترسم خريطة واضحة

للقنوات التى صبت فى آلة بديع الزمان الإبداعية لينتج المقامات بشكلها الذى استقرت عليه . يربط الباحثون بين مقامات البديع وكل من :-

١- ابن دريد
٢- الجاحظ
٣- ابن فارس
٤- التنوخى
٥- الخوارزمى
٦- المتنبى
٧- أبو نواس
٨- خالوية المكدى
٩- قصص جحا فى الآداب الفارسية والتركية والعربية
١٠- الأصمعى (عبد الملك بن قريب)
١١- أبو المطهر الأزدى
١٢- أدب التطفيل
١٣- أساطير التوراة وقصة لقمان والهستوبادسا فى اللغة السنسكريتية ثم البهلوية

كما يعتبر على عبد المنعم عبد الحميد - وقد أدرك فيما يبدو صعوبة الإمساك بالتأثيرات الجزئية التى وقعت على الهمذانى كلها - أن روح القص التى سادت القرن الرابع والقرون السابقة له هى المحضن الذى ترعرعت فيه المقامات ويذكر من الأعمال التى كانت فى الأساس من تلك الروح كلا من :- القرآن الكريم. - كليلة ودمنة.

- أحمد بن يوسف المصرى (ت ٣٤٠).
- مناظرة أبى بشرمتى المنطقى وأبى سعيد السيرافى النحوى .
- ابن الأنبارى - إخوان الصفا[١٤].

إن القائمة السابقة تقلل بصورة كبيرة من أهمية نص الحصرى ، إذ يمكن اعتباره - كما سبقت الإشارة - مجرد تصور خاص بصاحبه ، دون أن يضفى عليه - أى التصور - قدمه أو اقترابه من عصر الهمذانى أية قيمة زائدة .

(٢-٢)

وفيما يبدو أن قدم نص الحصرى قد مثل سلطة أثرت على عدد من الباحثين الذين أقروا بأثر ابن دريد -رغم غياب أحاديثه غالبا - ورغم انفراد الحصرى بذكرها ، وبذكر علاقتها بالمقامات ، وأكثر من ذلك فقد ذهب الدكتور حسن عباس إلى حد اتهام كل من لم يسلم للحصرى برؤيته بالتحزب للبديع ، أو بمحاولة تأكيد رؤية مسبقة تتعارض مع فكرة الحصرى ، فيقول عن مارون عبود ومصطفى الشكعة " وليس سرا أن الرجلين ، وقد وضعا كتابيهما عن البديع ، عز عليهما أن يعترفا لغيره بفضل السبق إلى أفضل أعماله"[١٥] ويقول عن محمد عبد المنعم خفاجي " وهو هنا لا يتحزب للبديع كزميليه - يقصد عبود والشكعة - وإنما يقول ذلك إكراما لخاطر أبى دلف ، حيث أراد بكل وجه أن يثبت أنه الوجه الحقيقى لأبى الفتح الإسكندرى بطل مقامات البديع " [١٦] ويقول عن محمود غناوى الزهيرى " يريد - أى الزهيرى- بذلك أن يؤيد الفكرة التى ألح عليها فى دراسته ، وهى أثر المجتمع البويهى فى نتاجه الأدبى"[١٧]

إن المسألة قد حسمت فى ذهن حسن عباس بناء على عامل وحيد لايمكن دفعه ، وهو نص الحصرى " القديم " ؛ حيث يرد حسن عباس على تلك الاجتهادات العلمية التى كد أصحابها فى الوصول إلى نتائج يرتضونها ، بقوله: " وقد يكون من السهل أن نرد على ذلك كله بتساؤل واحد هو : لماذا إذن قرن الحصرى بين أحاديث ابن دريد ومقامات البديع؟ "[١٨] .

أيضا فإن قدم الحصرى يقف بصلابة أمام اعتراف الحريرى فى مقدمته لمقاماته بأن البديع يعد رائد فن المقامات ؛ يقول الحريرى: " **فإنه قد جرى ببعض**

أندية الأدب الذى ركدت فى هذا العصر ريحه ، وخبت مصابيحه ذكـــر المقامـــات التى ابتدعها بديع الزمان ، وعلامة همذان رحمه الله تعالى ، وعزى إلـــى أبـــى الفتح الإسكندرى نشاءتها وإلى عيسى بن هشام روايتها ، وكلاهمـــا مجـــهول لا يعرف ، ونكرة لاتتعرف فأشار من إشارته حكم ... إلى أن أنشىء مقامات أتلـــو فيها تلو البديع ، وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع ... ... هذا مع اعترافى بـــأن البديع رحمه الله سباق ، وصاحب آيات ، وأن المتصدى بعده لإنشاء مقامة ، ولو أوتى بلاغة قدامة ، لايغـــترف إلا مـــن فضالتـــه ولايســـرى هـــذا المســـرى إلا بدلالته "[١٩] .

لماذا اهتم الحريرى بتوضيح أن بطل المقامات و راويها " مجهول لايعرف و نكرة لاتتعرف " ؟ ألا يعد ذلك إشارة إلى خاصية تميز مؤلف الهمذانى وتخـــالف العرف الأدبى السابق له ، بما يستدعى وقوف الحريرى عندها ؟ ألـــم يكـــن مـــن الطبيعى أن يمر الحريرى على هذه الخاصية مرور الكرام لو أنها عرفت قبل البديع كجزء من تقاليد الكتابة النثرية الفنية فى الأدب العربى ؟

إن صيغة ابتدع (افتعل) فى النص السابق تحتمـــل دلالتيـــن ؛ الأولـــى تنصرف على النوع ؛ أى إنه اخترع النوع اختراعا ، والثانية تنصرف علـــى مـــا أنشأه البديع فى هذا النوع [٢٠] . تلك الصيغة - مع قرائـــن اخـــرى مثـــل جملـــة (لايسرى هذا المسرى الا بدلالته) - تشير إلى ريادة بديع الزمان لهذا الفن ،تلـــك الريادة التى أقر بها القدماء بدون ضجة رغم معرفتهم بنص الحصرى ، إذ يبدو أن القدماء كانوا يدركون أن أى تأثير من أعمال سابقة أو معاصرة فى بديع الزمان هو أمر طبيعى لايحتاج إلى تعليق ، إنها بديهة أن يتفاعل النص مع تراثه العام والنوعى على وجه الخصوص ، ما يؤكد ذلك أن الشريشى شارح مقامات الحريرى قد أشار إلى صفحة الحصرى دون أن يجد فيها ما يتناقض مع كلام الحريرى فى مقدمتـــه " فالشريشى فى الواقع عندما نوه هو نفسه بصفحة الحصرى ، فإنه فعـــل ذلـــك دون إبداء أى رأى بأنها كانت تتناقض مع موقف الحريرى "[٢١] .

لقد اتفق القدماء معظمهم على تلك الريادة التي للبديع غير أن هذا الاتفاق لايصمد أمام سلطة نص الحصري الأقدم ، إنه يجبُّ الجميع فقط لأنه " ألصق بعصر البديع من هؤلاء جميعا "[٢٢] .

وفيما يبدو أن الإشكالية قائمة في تصوراتنا نحن عن مفهوم الريادة ، وعن نشأة الأنواع التي يلزم لدراستها أكثر من مجرد ضبط بعض العلاقات بين العمل الذي يمثل اكتمال النوع ،وبعض عناصر تراثه الأدبي ، ويصبح البديل -الذي تسعى هذه الدراسة إلى توجيه الانتباه اليه - هو التوجه بالجهد النقدي نحو النص في ذاته بهدف تأصيل الوعي بعناصر تراثنا الأدبي عموما ،والسردي على وجه الخصوص .

ثانيًا : بين المقامة والقصة

توزع الباحثون حول تلك العلاقة الإشكالية بين ثلاثة توجهات ؛ يرى أولها أن بعض المقامات قصص ، ويرى الثاني أن المقامات ليست من القصص في شئ، أما التوجه الثالث فيرى أن المقامات نوع له سماته الخاصة التي تميزه عن أي شكل قصصي آخر .

اتفق أصحاب التوجهين الأولين تقريبًا على الصيغ التالية للتعبير عن التساؤل حول علاقة المقامة بالقصة :

" هل المقامة قصة ؟" " إلى أي حد تلتقي المقامة بالقصة والى أي حد تفترقان ؟ هل يصح أن نحشر المقامة في باب القصة ؟"[٢٣]

يبدو التساؤل وقد قام على تصورات ضمنية أولها أن الأصل في العلاقة هو القصة بمفهومها الحديث باعتبارها الشكل الأكثر " تطورًا " ، بما يقود إلى التصور القائل بأن فنون القص تتطور بصورة خطية ، وبذلك يكون القص التراثي خطوة - بعيدة أو قريبة - ينظمها هذا الخط التطوري .

هذان التصوران قد تسببا فى النظر إلى أشكال القص التراثى من منطقة متعالية ، يكتفى فيها بالوصف الخارجى دون محاولة الدخول فى أعماق هذه الأعمال القصصية . ومن الواضح أن د. مصطفى ناصف قد لمس ذلك ، فنجده يقول فى معرض تناوله لمقامات الهمذانى " إن كثيراً من النثر العربى يمكن أن يظلم إذا نحن عكفنا على الوصف الشكلى ، لم نستطع حتى الآن أن نخلص من آثار هذا الوصف ... وعز علينا أن نبذل الجهد فى تفهم نمط من التفكير درجنا على إهماله والنظر إليه من أعلى "(٢٤) .

وتبدو المقارنة التىعقدها موسى سليمان بين القصة والمقامة نموذجًا مناسبًا لتوضيح تلك التصورات الضمنية ، وكذلك التعالى الذى يظهر بداية من صيغة التساؤل التى اختارها " هل يصح أن نحشر المقامة فى باب القصة ؟ ".

للإجابة عن ذلك يخبرنا موسى سليمان أنه " لابد لنا من مقارنة سريعة بين ميزات القصة وميزات المقامة " ثم يستطرد قائلا " تتوافر فى القصة الكاملة عناصر فنية وأدبية لايمكن القصة أن تكون قصة بدونها ، وهى ما يسميه النقاد بالحركة الفنية والذروة (أى الأزمة التى يخلقها تشابك الحوادث فى القصة) وعنصر التشويق ، والحبكة والحوار . والهدف الذى تستهدفه القصة ، مما لا نراه أو نرى شيئا مثيلا له فى أى مقامة من المقامات، فالمفاجآت فى المقامة بسيطة عادية إن وجدت ، والحبكة القصصية أثرها ضعيف؛ لأن الحادثة يسيطر عليها عنصر السرد وليس فيها تشابك ولاتعقيد ... والقصة الصحيحة ليست وعظا ولا إرشادا ، والبطل فيها أو الأبطال لا يقيمون من أنفسهم معلمين ولاوعاظا يستخدمهم المؤلف كما يشاء ، ويقولهم ما يريد ساعة يريد دون أن يكون لهم رأيهم واتجاهاتهم كما هى الحال فى أبطال المقامات ؛ ففى جميع المقامات هم المؤلف أن يعظ وأن يكرز(٢٥) . وهو يرمى فى الدرجة الأولى إلى إعطاء العبرة والعظة وهذا شئ جميل ومستحب ، على ألا يقصد لذاته ، وألا يكون على حساب الفن القصصى والعقدة القصصية .

" وأخيرًا تتجة القصة فيما تتجه إليه إلى دراسة نفسية أبطالها دراسة عميقة تحليلية فتسبر أعماقها لتصل إلى فهم النفسية الإنسانية عامة، ... ، وليست المقامة على شئ كبير من الدراسة النفسية والتحليل ، فهى فى الإجمال سرد لوقائع بسيطة معروفة بأسلوب مزخرف متحلٍّ بالسجع الغريب ، تعتمد أكثر ما تعتمد الأمثال والأشعار والآيات القرآنية، والأحاديث مما يجعل منها مقالات أدبية لغوية أنيقة فى لغتها متينة فى صياغتها . ولعلنا نكون بجانب الصواب إذا قررنا أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة ،وأن أصحاب المقامات لم يرموا فى مقاماتهم إلى تأليف قصة "[٢٦] .

وبغض النظر عن بعض المصطلحات المستخدمة بصورة غير واضحة عند موسى سليمان – مثل مصطلح السرد مثلا – فإن السؤال هنا : هل يقارن الدكتور موسى فى النص السابق بين القصة والمقامة ؟ لقد اتخذ من معايير القصة الحديثة – كما يراها هو– أساسًا يحاكم طبقًا له المقامة ليخرج بنتيجة لا يختلف معها الباحث وهى أن " المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة " ولنلاحظ أنه من موقعه – الحداثى – ينصب من نفسه مقوّمًا لمؤلف المقامة بأسلوب تظهر فيه نبرة التعالى واضحة " وهذا شئ جميل ومستحب على ألا يقصد ... وألا يكون ... إلخ".

لقد حرص الباحث على إثبات مثال كامل للمقارنات التى عقدت بين المقامة والقصة ، وراعى أن يكون المثال واضح الدلالة على المنطق الذى تمت من خلاله صياغة السؤال السابق حول علاقة القصة الحديثة – القصيرة على الأرجح[٢٧] – بالمقامة حيث يعد ذلك المنطق، الذى يضع القصة الحديثة فى الأساس من المقارنة، هو الجامع للدراسات التى دارت فى هذه المنطقة وإن اختلفت النتائج التى يصل إليها الباحثون .

وإذا كان د. موسى قد وصل إلى أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف، فإن الدكتور مصطفى الشكعة يصل إلى عكس ذلك ، ولكن فى غير قليل من الخجل، حيث نجده قبل عقد المقارنة يقول: " نحن لانقرر أن جميع المقامات قصص ، وإلا

كان ذلك تحيزا منّا وعنادًا " [٢٨] . إن د. الشكعة يقدم نفيه لاعتبار كل المقامات قصصًا ، وكأنه يجيب عن تساؤل ضمنى يلقى بلكنة استنكار يقول " هل تقرر أن جميع المقامات قصص ؟" فيسارع بالقول السابق ليدفع تهمة "بالتحيز والعناد " ، ثم يبدأ فى إثبات أن بعض المقامات الهمذانية هى قصص وذلك من خلال محاولته " إخضاع بعض مقامات البديع لقواعد فن القصة "[٢٩] إن كلمة إخضاع السابقة تدل على الفرق فى القيمة المستقر بين القصة والمقامة فى ذهن د. الشكعة ، بما يثبت وقوفه على الأرضية نفسها مع د. موسى سليمان وإن اختلفت نتائجهما ؛ حيث يبدأ د. الشكعة فى إحصاء معايير " القصة الناجحة"[٣٠]. ثم يقيس عليها عددا من مقامات الهمذانى ، ليصل إلى نتيجة تقضى بأن بعض مقامات الهمذانى هى قصص بامتياز .

وبغض الطرف عن محددات مفهوم القصة الحديثة التى يتخذها القائمون بالمقارنة بين القصة والمقامة أساسًا لتلك المقارنة ، فإن ما يحاول البحث التركيز عليه هنا هو أساس التساؤل عن قصصية المقامات . وتجدر الإشارة إلى أن مارون عبود فى محاولته الإجابة عن السؤال : هل المقامة قصة ؟ قد لمس جانبًا مهمًا يتمثل فى التشبيه الذى أقامه بين هيئة القدماء وهيئة المحدثين ، حيث يقول : " بقى علينا أن نقول كلمة أخيرة ، وهى جواب عن هذا السؤال ...: هل المقامة قصة ؟ نعم ياسيدى إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك رحمه الله ورحمنى معه "[٣١] .إن مارون عبود من خلال تشبيهه يتعامل مع صنفين لاتمايز فى القيمة بينهما ، كما أن المظهر والهيئة يدلان فقط على اللحظة التاريخية والمجتمع الذى ينتمى إليه الفرد بدون أية ظلال للقيمة ، فمارون عبود لم يضع القصص الحديث فى الأساس من المقارنة، متماسًّا بذلك مع الرؤية القائلة بأن فنون السرد تختلف حدودها الفنية باختلاف السياق التاريخى/الثقافى الذى ينتجها . ولعل ذلك يفسر ضجر مارون عبود الواضح فى إجابته .هكذا يتضح وجود اتجاهات ثلاثة ؛ أولها يمثله د. موسى سليمان ويرى أن المقامات ليست من

القصص فى شئ [٣٢]. والثانى يرى أن بعض المقامات قصص وبعضها ليس كذلك [٣٣]. أما الاتجاه الثالث فيرفض السؤال من أساسه إذ يرى أن " المقامات ... جنس أدبى قائم بذاته لم تعرف اللغات الأخرى له نظيرا" [٣٤].

يبدو التوجه الأخير أكثر قبولا حيث ينطلق من رؤية تقول إن مقامات الهمذانى تتمتع بخصائص مميزة تم اكتسابها من توظيف " ملامح الموروث القصصى الذى سبقها أو عاصرها توظيفًا جديدًا خضع فيه لشروطها، ولم تخضع هى له ، بما جعلها – أى مقامات الهمذانى – تتصف بصفات خاصة بها "[٣٥] تلك الصفات استطاعت أن تؤسس للنوع الذى استمر بعد الهمذانى لقرون طويلة .

إن التعالى غير المبرر فى التعامل مع نص الهمذانى قد وصل إلى درجة لافتة، بما أدى ببعض الباحثين إلى إبداء الاندهاش من توحد تقاليد الكتابة فى المؤلفات التى تحمل اسم "مقامة". يقول موسى سليمان " والغريب أن جميع هؤلاء وغيرهم كثيرين ممن تصدى لكتابة المقامة نسجوا فى إنشائهم نسجا واحدا ، واتجهوا اتجاها واحدا . فلكل كاتب فى مقاماته راوية يروى الأخبار ، ولكل مقامة بطل تدور حوله الحوادث ، وجميعها تستهدف هدفا واحدا وتدور حول موضوع يكاد يكون واحدا . وتشترك كلها فى هذا الأسلوب اللغوى الذى يتمسك به جميع مؤلفيها"[٣٦] والغريب حقا هو اندهاش د. موسى ؛ فلقد عدد الرجل ملامح مميزة للمقامات دون أن يتطرق إلى ذهنه للحظة واحدة أن هذه الملامح تؤسس تقاليد نوع سردى، وأن استمرار النوع كان من الطبيعى أن يرتبط بالحفاظ على تلك التقاليد .

من الواضح أن المشكلة تنبع من تعقيد المقامات كنوع سردى وليس – كما يتصور كثيرون – من بساطتها وسطحيتها ، يقول عبد الفتاح كيليطو : " ومما يزيد من تعقيد المهمة (يقصد تحليل المقامات والأنساق الثقافية التى تأسست عليها) هو أن المقامة مندرجة فى دائرة التعدد والمزيج ... مقامات الهمذانى لا تقدم نبرة ثانية، بل انزلاقًا نغميًا ذا تنويعات متعددة : إنها تتضمن عدداً مهمًا من الأنواع التى إن

نظر إليها على حدة كانت أحادية النبرة . ويبدو أن تعقيد المقامات نقطة هامة جديرة بالدراسة . وقد أغفلت الفرضيات المطروحة حتى اليوم هذا الجانب عمومًا ، وذلك ما يفسر مظهرها التجزيئى والجزئى " [٣٧] .

من هنا فإن التوجه بالتحليل نحو المقامات - الهمذانية أو غيرها - هو ما يفتح إمكان التعمق فى إدراك هذا النوع الذى ربما استمر لو توافرت له الظروف الملائمة .

الهوامش

١ انظر ياقوت الحموى : معجم الأدباء (إرشـــاد الأريـــب إلـــى معرفـــة الأديب)، تحقيق أحمد فريـــد الرفـــاعى ، مطبوعـــات دار المـــأمون، ١٩٥٨،جـ٢،ص ص ١٦١-١٦٢.

٢ عبد الفتاح كيليطو: " المقامات، السرد و الأنساق الثقافية "، ترجمة عبد الكبير الشرقاوى، دار توبقال، المغرب ،ط١ ١٩٩٣،ص ص١٨-١٩.

٣ يذهب كيليطو إلى أن عيسىٰ معلم الهمذانى ، إن هـــو إلا تعبيـــر عـــن الثقافة مســـتودع الأخبـــار، المقامـــات الســـرد و الأنســـاق الثقافيـــة، ص ص ١٨-١٩.

٤ فدوى مالطى دوجلاس :بناء النص التراثى ،الهيئة المصريـــــة العامـــة للكتاب ،١٩٨٥،ص ٩٤ .

٥ عبد الفتاح كيليطو :"المقامات السرد و الأنساق " ،مرجع سابق، ص٧ .

٦ حسن عباس نشأة المقامة فى الأدب العربى ، دار المعارف ، القـــاهرة د.ت ، ص ٢٥ .

٧ زكى مبارك " إصلاح خطأ قديم...." المقتطف،العدد ٨٦، ١٩٣٠، ص ص ٤١٨-٤٢٠ .

٨ من هؤلاء الباحثين،عبد الرحمن ياغى فى كتابه :"رأى فى المقامات" ، المكتـــب التجـــارى للطباعـــة والنشـــر ،بـــيروت،١٩٦٩. و كذلـــك

على عبد المنعم عبد الحميد فى كتابه :النمــوذج الإنســانى فــى أدب المقامة، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان ،ط١،١٩٩٤ .

٩ الحصرى القيروانى : " زهر الآداب وثمر الألباب " ، تحقيق د. زكــى مبارك ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٤ / ١٩٧٢ ، ص ٣٠٥ .

وقد نقل عن الحصرى كل من : أبو القاسم محمد بــن عبــد الغفــور الكلاعى فى كتابه " إحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ ص ١٢٠ ، وياقوت الحمــوى : معجــم الأدباء ، (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ، تحقيــق أحمــد فريــد الرفاعى ، مطبوعــات دار المــأمون ، ١٩٥٨ ، جـــ ٢ ص ١٦٩ . هناك اختلافات بين هذه الكتب فى نص الحصـــرى ولكنــها لا تمــس المضمون الذى بنى عليه د. مبارك رؤيته .

١٠ مــارون عبــود : بديـــع الزمـــان الـــهمذانى، دار المعـــارف ببيروت،١٩٥٤،ص٣٤.

١١ يكفى للتأكد من ذلك مراجعة نص مناظرة البديع لأبى بكر الخوارزمى الواردة فى " رسايل أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى "،تحقيق إبراهيــم أفندى الأحدب الطرابلســـى ، مطبعــة هنديــة ، ط٣، ١٨٩٨ ، مــن ص ١٧ - ٥٧.

١٢ يذهب إلى ذلك أيضا محمود غناوى الزهيرى فى كتاب : "الأدبفى ظل بنى بويه" ، مطبعة الأمانة ، مصر ، د.ت ، ص.ص ٢٢٥-٢٢٦.

١٣ عبد الفتاح كيليطو : " المقامات: السرد والأنساق الثقافيـــة " ، مرجــع سابق ، ص ٩٥.

١٤ على عبد المنعم عبد الحميد :" النموذج الإنسانى فى أدب المقامة " ص ص ٣٩-٤١ .

١٥ حسن عباس "نشأة المقامة في الأدب العربي" دار المعـــارف القـــاهرة، د.ت ص ٣٦ .

١٦ المرجع السابق ،ص ٤٧ .

١٧ المرجع السابق ،ص ٤٧ .

١٨ المرجع السابق ،ص ٤٧ .

١٩ "شرح مقامات الحريري" ، شرح و تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتـــب اللبناني/بيروت .ط٢،د.ت ،ص ص ١٥-١٧ .

٢٠ يرجح الدلالة الثانية عدد من الباحثين منهم حسن عباس : "نشأة المقامة في الأدب العربي " ص٢٦، و كذلك أ.ف.ل بيستون:(عن فدوى مالطي دوجلاس:"بناء النص التراثي"،ص١٠١) .

٢١ فدوى مالطي دوجلاس : بناء النص التراثي ، مرجع سابق،ص٩٧ .

٢٢ حسن عباس "نشأة المقامة..." ،مرجع سابق ص٢٧ .

٢٣ موسى سليمان:" الأدب القصصي عند العرب" ،دار الكتب اللبناني ،ط٥ ، ١٩٨٣ ،ص٣٤٢ .

٢٤ د. مصطفى ناصف :" محاورات مع النثر العربي " ،الكويت، سلســـلة عالم المعرفة ، العدد ٢١٨،فبراير ١٩٩٧،ص٢٩٥ .

٢٥ كذا بالأصل ، و أظنها يكرر، حيث تعني يكرز أن يميل أو يتشمم البول أو يستخفي...، و كلها بعيدة عن السياق (القاموس المحيـــط للفـــيروز آبادي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت،ط٣ /١٩٩٣ ص ص٦٧١-٦٧٢ .

٢٦ موسى سليمان ،المرجع السابق ، ص ص ٣٤٣-٣٤٤ .

٢٧ يقول د. شوقي ضيف "و هو -أي البديع- عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصة قصيرة يتأنق في ألفاظها و أساليبها .... و ليس في القصـــة عقدة و لا حبكة " أنظر " المقامة" ،ص٨ .

٢٨ مصطفى الشكعة :"بديع الزمان الهمذانى ، رائد القصة العربية و المقالة الصحفية " ، مرجع سابق ، ص٢٨١ .

٢٩ المرجع السابق ، ص ٢٨١ .

٣٠ المرجع السابق ، ص ٢٨١ .

٣١ مارون عبود :بديع الزمان الهمذانى ، مرجع سابق ، ص٣٧ .

٣٢ يتفق معه د. شوقى ضيف فى كتابه " المقامة" ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٨٧ ، و يوضح رأيه بالتفصيل تحت عنوان " بديع الزمان و تصنعه" فى كتاب:" الفن و مذاهبه فى النثر العربى "،دار المعـــارف القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٧١، ص٢٣٨ و ما بعدها .

٣٣ مارون عبود :"بديع الزمان الهمذانى" مرجع سابق ، ومصطفى الشكعة: "بديع الزمان الهمذانى رائد القصة العربية و المقالة الصحفية "،مرجـــع سابق.

٣٤ على عبد المنعم عبد الحميد :"النموذج الأنســـانى فـــى أدب المقامـــة ، مرجع سابق ، ص ص ٤٩-٥٠ . و كذلك محمد غنيمى هلال :"النقد الأدبى الحديث "، دار العـــودة،بـــيروت ١٩٨٦ ، ص٥٢٨ . انظـــر أيضا ،ناصر عبد الرازق الموافى :" القصة العربية عصـــر الإبـــداع ، دراسة للسرد القصصى فى القرن الرابـــع " ، دار الوفـــاء للطباعـــة و النشر، المنصورة ، ط٢ ، ١٩٩٦ ،ص٧١ .

٣٥ عبد الله إبراهيم : " السردية العربية "، المركز الثقافى العربى ، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص١٧٦ .

٣٦ موسى سليمان " الأدب القصصى عنـــد العـــرب " ، مرجـــع ســـابق، ص٣٤١ ، و الجزئى يجرى تمييز واحدة من نبرات المؤلف ثم تعتـــبر السمة الحاسمة ، أو تجمع محاولات متعددة للتفسير دون تحديد التركيب

الذى يوجه اتساقها"(١)

٣٧ عبد الفتاح كيليطو :" المقامات ، السرد و الأنســاق الثقافيــة ، مرجــع سابق ، ص ٦

الفصل الأول

مفاهيم نظرية

لايهدف هذا الفصل إلى الدخول في تفصيلات النظرية السردية الحديثة، إلا بالقدر الذى يعين على تحديد المفاهيم والأدوات التى ستعول عليها الدراسة فى تحليل المقامات تحليلا يؤدى فى نهاية المطاف إلى فك تشابكات النص ،وإلقاء المزيد من الضوء على مكوناته السردية. معنى ذلك أن التناول النظرى سيكون انتقائيا نفعيا ، بما يلائم نص المقامات مع إهمال التفصيلات النظرية التى تلائم أنواعا أخرى من السرد ، إذ لاشك أن لكل سياق من النصوص خصوصياته التى تقتضى أدوات نظرية بعينها وتنفى أدوات أخرى . فالبحث لايهدف إلى تطبيق المفاهيم النظرية بقدر ما يهدف إلى التحليل ، وصولا إلى محاورة النص ومحاولة استنطاقه .

خصوصية عالم السرد ، واتجاهات التحليل

يبدو العمل السردى قطعة من الحياة ، فهو عادة ما يحكى عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصور وقوعها فى الواقع المعيش ، من هنا

ظهرت أهمية الوقوف عند الخاصية التى تقول بأن عالم السرد يشكل نسقًا خاصًا منفصلا عن عالم التجربة الحية ، بما يعنى أن المصطلحات المستخدمة فى التحليل تتبع بالأساس من عالم السرد ، بوصفه خطابًا لغويًّا بالدرجة الأولى . وكذلك فإن أى تأويل ممكن للنص السردى لايجب أن يتخذ من عالم الواقع إطارًا مرجعيًا تفسيريًا، إذ يخلق السرد - مبدئيًا - أطره التفسيرية من داخل عالمه ؛ يقول بارت R.Barthes " إن السرد لايمكنه بلفعل أن يأخذ معناه إلا انطلاقا من العالم الذى يستعمله ، ففيما بعد المستوى السردى يبدأ العالم ، أى تبدأ أنساق أخرى لم تعد اصطلاحات السرد هى اصطلاحاتها الوحيدة ، بل تستعمل عناصر اصطلاحية من طبيعة أخرى (وقائع تاريخية ، تحديدات، أنماط سلوك) "[١] فالزمن والمكان الحكائيان ومقولات السارد الخيالى والمسرود له الخيالى وغيرها من مقولات التحليل السردى إنما تخص عالم السرد وحده ، إذ لايمكن تحديدها بناء على مجال الخبرة الحياتية ، وكما يقول كارلهاينز ستيرل " إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلا أعمق للسمات المميزة للقص عموما ، ولقد رأينا أن القصص ، بوصفها إنشاءات حرة ، لايمكن أن تصوب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة ؛ ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتى مستقل عن عالم المعرفة ؛ أى إن ما يخص عالم القصص لايمكن انتزاعه منها ونقله إلى السياق العام للمعرفة "[٢] بناء على تلك الخصوصية فإن العمل السردى يمكن أن يعرف بشكل عام بوصفه "المحاكاة السيميوطيقية لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليا بطريقة ذات مغزى "[٣] السرد إذن ليس الأحداث ولكنه إعادة تصوير لتلك الأحداث عبر وسيلة سيميوطيقية هى اللغة فى حالة النصوص السردية.

وعلى مستوى التحليل يمكن تمييز اتجاهين أوليا السرد عنايتهما :

الأول يتعامل مع بنية السرد بوصفها مجموعة من الأجزاء المتعاقبة وهي ذات بناء زمني وحدثي طولي ؛ انه يتعامل مع بنية السرد أفقيّا horizontally وبذلك يتماثل تحليل بناء السرد هنا مع تحليل البناء التركيبي syntactic للغة في الدراسات اللغوية .(٤)

الاتجاه الثاني يعمد إلى تحليل بنية النص السردي رأسيا vertically وذلك بتمييز المستويات المتراكبة التي يتكون منها النص ، إنه يتعامل مع النص السردي بوصفه علامة sign ذات مستويات بناء رأسية ، تكونت تلك العلامة من محاكاة مجموعة من الأحداث عبر آليات اللغة، وبقوانين بناء خاصة ، ويسعى التحليل الرأسي إلى الكشف عن مغزى تلك العلامة بتحليل مكونات هذه المستويات المشكلة لها ، إنه توجه تحليلي يعتبر التأويل Interpretation هو الفعالية الرئيسة فيه (٥).

هذا الاتجاه الثاني هو ما سيعول عليه البحث في تحليل نص المقامات في هذا الاتجاه توجد تفرقة رئيسة تبلورت على يد الشكليين الروس (توماشيفسكي تحديدا) (٦) بين الأحداث الغفل Fabula (٧) والبناء الخاص الذي تتخذه هذه الأحداث في عمل سردي معين (٨) syuzhet .

إن الـ Fabula يعني الأحداث بحسب وقوعها المفترض،الأحداث في ذاتها وفي حركتها الخطية linear من أ إلى ب إلى جـ ... الخ ، أو في وقوعها المتزامن ، دون وجود وسيط (راو) يتولى حكاية تلك الأحداث . إنه مفهوم يشير إلى الوجود التجريدي Abstractive لمجموعة مؤلفة من المواقف والأحداث .

أما مصطلح syuzhet فإنه يشير إلى الشكل البنائي الخاص الذي تتخذه الأحداث الغفل داخل النص ، ذلك البناء الذي يمكنه تغيير خطية وقوع الأحداث، ويظهر فيه الراوي الخيالي narrator كوسيط يقوم بتقديم الأحداث

والمواقف ، كما تتبلور فيه وجهة نظر point of view تقدم من خلالها الأحداث الغفل fabula [٩] إنه كما يعرفه جيرالد برنس G. Prince " مجموعة المواقف والأحداث المسرودة فى ترتيبها الذى تقدم به للمتلقى " [١٠]. و هو ما يقابل مستوى القصة Story عند ميك بال M. Bal التى تضيف مستوى ثالثا للتحليل هو مستوى النص Text .

فى مستوى النص Text ينصب التحليل على القص بوصفه خطابا ذا ملامح مميزة ، إنه يتعامل مع العلامات اللغوية المتراصة باعتبارها مشكلة لمواقف اتصالية من نوع خاص هى ما يميز الخطاب السردى[١١] ومن هنا كان تحليل العناصر التى يحتويها مستوى النص Text هو تحليل مجموع المقتضيات المكونة للسرد بوصفه موقفا اتصاليا من نوع خاص ، تلك المقتضيات التى اكتسبت وجودها فى الوقت نفسه من وجود الخطاب السردى .

وبذلك سيتم تحليل كل من الراوى ومستويات الرواية والمروى عليه، والوصف، والخطاب، والمؤلف الضمنى، بوصفها أهم المقتضيات المشكلة للسرد كخطاب أى المشكلة للنص Text.

١- حدود السرد :

فى دراسة له يستخدم جيرار جينيت G. Genette مصطلح السرد Diegesis للإشارة إلى العرض اللغوى لمتوالية من الأحداث داخل النص السردى[١٢] .

على ذلك يمكننا التمييز بين السرد بالمعنى العام الذى يدل على مجمل التقنيات التى تشكل مجتمعة النص السردى ، والسرد بالمعنى الخاص كما يستخدمه جينيت . بناء على هذه التفرقة يسعى جينيت لتحديد مفهوم السرد بمعناه العام من خلال علاقه السرد بمعناه الخاص بمكونات العمل السردى

الأخرى . نقف من تلك العلاقات عنده على علاقه السرد Diegesis بكل من الوصف، والخطاب.

السرد والوصف :

إن العلاقة بين السرد بمعناه الخاص والوصف تتيح الفرصة ليس فقط من أجل تحديد نظرى للسرد بمعناه الواسع ، وإنما أيضا لإدراك سمات مميزة للوصف تصلح كأداة إجرائية يستخدمها البحث فى تحليل نص المقامات .

وبداية تجب الإشارة إلى تلازم السرد والوصف داخل العمل السردى يقول جينيت " فكل سرد إلا ويتضمن ... بنسب متفاوته جدا ... من جهة أولى عروضا لأفعال وأحداث هى التى تشكل السرد بمعناه الخالص، ويتضمن من جهة ثانية عروضا لأشياء ولشخوص هى نتاج ما ندعوه اليوم وصفا "(١٣).

فى النص السابق تفريق بين السرد بمعناه الخالص بوصفة حركة داخل الزمن – للأفعال والأحداث – ، و الوصف باعتباره حالة سكون تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء و أشخاص فى وجودهما المحض خارج أى حدث ، وخارج أى بعد زمنى ، هذا التفريق يتيح لنا إدراك أهمية الوصف ومدى تغلغله فى كل أجزاء النص السردى ؛ حيث يتضمن الحدث وصفا لأشخاص أو لأشياء يلزم لتصور قيامها بالحدث وجود تصور لها هى نفسها، مما يدخلنا فى إطار الوصف " والنتيجة هى ألا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفى "(١٤). يبدو الوصف مرتبطا بالقدرة على التخيل ، فبدون تحديد صفات الأشياء – ماديا على الأقل – يصعب تخيلها ، مما يصعب معه بالتالى إمكان التواصل عبر اللغة . يمكن أن نقول مع جينيت "بأن الوصف أكثر لزوما (للنص) من السرد ، وذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكى، من أن نحكى دون أن نصف ، ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة

على عكس الحركة التى لاتستطيع أن تكون بدون أشياء"[١٥]. وعلى المستوى النظرى يمكن أن نتصور نصا يخلو تماما من الحدث ؛ أى إنه يقف عند حدود وصف الأشياء فى كينونتها الفضائية الساكنة ، غير أن هذا الوجود المستقل للوصف لايتعدى حدود التصور النظرى " فالوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا فى حالة مستقلة ... فليس الوصف فى واقع الحال سوى خديم لازم للسرد "[١٦] إن الجملة الأخيرة - تكشف أن العلاقة بين السرد والوصف علاقة عضوية ؛ حيث يشكلان معا المشهد السردى فى مجمله.

وأخيرا فإن الاختلافات التى تفصل بين السرد والوصف هى اختلافات مضمونية تتعلق بدلالة الصيغتين ومجال تعبيرهما ؛ إذ إنه " من وجهة نظر صيغ العرض فإن رواية حدث أو وصف شئ هما عمليتان متشابهتان تستخدمان نفس الوسائل اللغوية "[١٧] وكما سلفت الإشارة فإن الوصف عكس السرد إذ يبدو الوصف " ملغيا لمجرى الزمن ومسهما فى بسط السرد فى المكان "[١٨].

ومن المهم الإشارة إلى أن المقامات ، مثلها فى ذلك مثل أجناس أخرى يشير اليها جينيت - كالملحمة والحكاية الخرافية - يلعب فيها الوصف دورا مهما ويحتل حيزا كبيرا فى بنيتها .

يظهر فى تحديد وظائف الوصف بجلاء انطلاق جيرار جينيت من التراث الأدبى الأوروبى ، مما يدعو إلى استخلاص نتائج تحليله دون الوقوف عند الأمثلة التوضيحية التى أوردها .

الوظيفة الأولى للوصف تتميز بأنها " ذات طابع تزيينى بمعنى ما ... فالوصف المتسع والمفصل يتبدى هنا بمثابة وقفة أو استراحة فى مضمار السرد ، ويكون له دور جمالى خالص مثل دور النحت فى الصروح

الكلاسيكية "[١٩] وربما تجد تلك الوظيفة ما يتعارض معها فى نص الهمذانى ، كما سيتضح أثناء التحليل .
أما الوظيفة الثانية للوصف فهى وظيفة تفسيرية ورمزية فى آن معا ، وسأضطر هنا إلى إيراد مثال جينيت التوضيحى حيث يقول بعد تحديد الطبيعة العامة للوظيفة السابقة "فالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثيث تتوخى عند بلزاك و أتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها فى نفس الآن ... وهكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه فى المرحلة الكلاسيكية، إذ يصبح عنصرا أساسيا فى العرض "[٢٠]

السرد والخطاب :

فى محاولة تحديد خصائص السرد فى مقابل الخطاب لن ينشغل البحث بتقديم تقصى شامل لمصطلح الخطاب Discourse إلا بالقدر الذى يساعد فى تحديد مفهوم السرد. وبداية فإن " الخطاب " يطلق فى العربية : " على كل جنس الكلام الذى يقع به التخاطب (أى بين مخاطبين أو متخاطبين اثنين) سواء كان شفويا أو مكتوبا "[٢١] . إن هذا التعريف يفضى إلى عمومية شديدة؛ إذ يشمل فى طياته كل أنواع التخاطب المتخيلة ، فهو يضم الخطاب السياسى، والدينى، والتاريخى، والنقدى، وكذلك فهو يشمل الخطاب السردى أيضا، وفيما نحن بصدده يصبح من الطبيعى استبعاد الخطاب السردى؛ من أجل الوقوف على أنواع الخطاب الأخرى داخل النص السردى من خلال ضبط العلاقة بين الخطاب السردى ذى الملامح الخاصة، وأنواع الخطاب الأخرى يقول جينيت " فالصائب أن الخطاب لا يحوز أى صفاء يستلزم صيانته ، اعتبارا إلى أنه الصيغة " الطبيعية " للغة الأكثر رحابة وشمولية ، والتى

تستضيف ، بفعل تحديدها ، كل الأشكال .أما السرد فهو على النقيض من هذا لأنه صيغة يقتنها عدد من الإقصاءات والضوابط التقييدية "[٢٢] .

ولكن هل يمكن بناء على ذلك الفصل التام و الواضح بين الخطاب في عموميته ، والسرد ؟ بمعنى آخر ؛ هل يمكن العثور على خطاب غير سردى يخلو تماما من أية ملامح سردية ؟ و العكس ، هل يمكن أن نقف على سرد في حالة نقية تماما من تدخل نوع أو أكثر من أنواع الخطاب الأخرى ؟ يجيبنا جينيت بالنفى " فهناك فى كافة الأحوال تقريبا نسبة من السرد متضمنة فى الخطاب ، ومقدار من الخطاب فى السرد "[٢٣] فإذا أخذنا فى الاعتبار كون الخطاب هو الصيغة الأكثر شمولا فإن ذلك يعنى أن " الخطاب يمكنه أن " يروى " دون أن ينقطع عن كونه خطابا ، فى حين لايمكن للسرد أن " يفيض فى الكلام " بدون أن ينفصل عن ذاته "[٢٤] .

إن الانفلات من محددات السرد يمكن إدراكه داخل النص السردى بوصفه تدخلات خطابية تعكر صفاء السرد " فمن الواضح أن السرد لايدمج قيوده الخطابية ... بنفس القدر الذى يستقبل فيه الخطاب ، بسهولة ، القيود السردية . إن السرد المدمج فى الخطاب يتحول إلى أحد عناصر هذا الأخير، أما الخطاب المدمج فى السرد فيبقى خطابا ويشكل صنفا من الأورام من السهل كثيرا التعرف عليها وتعيين مكانها "[٢٥].

إن ما يفهمه الباحث من كون الخطاب يمثل ورما فى جسد السرد هو وضوح الخطاب وتمايز خصائصة التعبيرية عن السرد ، دون أن يعنى ذلك انتفاء إمكانية أن تكون الأجزاء الخطابية المدرجة داخل السرد دالة ؛ إذ من الممكن أن يكون الخطاب الناتئ عن جسد القصة يشكل وحدة دلالية تتضافر مع باقى أجزاء النص فى إنتاج دلالته ، وفى الوقت نفسه فإن هذا لاينفى أن بعض الخطابات تمثل عبئا على حركة السرد ، مما سيتضح أثناء التحليل .

أخيرًا فإن أهمية التمييز بين الخطاب - فى عمومه - والسرد فى إطار تحليل المقامات ، تعود إلى اشتمال المقامات أجزاء تختلف طولا وقصرا من خطابات متنوعة - وعظية ، كلامية ، نقدية ... - بما يشكل سمة مميزة لنوع المقامات .

٢- التبئير Focalization [٢٦]

عرفت مصطلحات كثيرة تشير إلى المفهوم السابق عبر تاريخ الدراسات السردية ، أهم هذه المصطلحات وأكثرها شهرة هو وجهة النظر point of view والمنظور perspective[٢٧]. غير أن المصطلحين السابقين ليسا على الدرجة نفسها من الدقة التى يحققها مصطلح التبئير focalization ، وذلك لسببين ؛ السبب الأول يرجع إلى ارتباط مصطلحى " وجهة النظر " و" المنظور" فى تقاليد الدراسات السردية بالراوى ، الذى يتم اعتباره هو دائما صاحب وجهة النظر ، إنه يعتبر ، طبقا لتاريخ المصطلحين ، العين التى ترى المشهد السردى وفى الوقت نفسه ، أى بصورة متزامنة ، الصوت الذى يحكى لنا ذلك المشهد .

لم تفرق الدراسات التى ارتبط بها المصطلحان بين من يرى ومن يتكلم ، بين صاحب العين وصاحب الصوت تقول ميك بال " Mieke Bal " : " لقد تم تطوير الدراسات الخاصة بوجهات النظر السردية بدرجات متفاوتة من الإتقان ... ولقد كانت تلك الدراسات جميعها غير واضحة فى نقطة واحدة؛ إنها لم تميز بوضوح بين الرؤية التى تقدم عناصر السرد من خلالها من ناحية ، وهوية الصوت الذى يجسد هذه الرؤية لفظيا من ناحية أخرى . وبصورة أبسط لم تفرق تلك الدراسات بين أولئك الذين " يرون " وهؤلاء الذين "يتكلمون" "[٢٨].

السبب الثانى فى تفضيل مصطلح التبئير Focalization هو إمكـــان أن نشتق منه اسما يدل على موضوع التبئير (أو المبأر) Focalized ، وآخر يدل على صاحب التبئير (أو المبئر) Focalizer ، بما يسهل عملية التحليل وذلك ما لا تتيحه لنا المصطلحات الأخرى .

يعرف جيرالد برنس G. Prince التبئير بوصفه : " المنظور الذى تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة ؛ أو هو الموقع الإدراكى الحســى أو المفهومى الذى تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث "(٢٩).

إنه العين التى من خلال ما ترى ينتج عالم السرد ، فهو إذا العلاقـــة بين المدركات وعملية الإدراك تقول ميك بـــال M. Bal : " ولســوف أشــير للعلاقة بين " الرؤية " و"المرئى" (أو المدرك) مستخدمة مصطلـــح التبئــير Focalization . التبئير إذن هو العلاقـــة بيـــن الرؤيـــة والشـــئ المرئـــى أو المدرك"(٣٠) وهناك تصنيفات ثلاثة للتبئير يمكنها أن تشمل حالاته داخل نص المقامات هذه التصنيفات هى :

١- التبئير من الدرجة صفر Zero Focalization وهو يميز الروايـــات الكلاسيكية (زقاق المدق لنجيب محفوظ مثلا) حيث يصعب تحديد الموقـــع الإدراكى الحسى أو المفهومى الذى يحكم ظهور المواقف و الأحداث ، إنــــه يتأسس على وجود راو عليم Omniscient Narrator يقدم مـــن وجهـــة نظـــره الأحداث والمواقف (٣١).

٢- التبئير الداخلى Internal Focalization وفيه يكون الموقع السابق ، للعين الراصدة ، محددا فى شخصية أو عدة شخصيات متموقعة داخل الحكى. تلك الشخصية - أو الشخصيات - هى التى تقدم الأحـــداث مـــن منظورهـــا الخاص. وينقسم التبئير الداخلى إلى :

أ- تبئير داخلى ثـــابت Fixed Internal Focalization وهــو منظــور شخصية واحدة، وواحدة فقط ، تقدم المواقف والأحداث [٣٢].

ب- تبئير داخلى متنوع (Variable Internal Focalization)وهو ظهور عدة منظورات لأكثر من شخص بصورة تتابعية، لتقديم سلاسل مختلفة مــن الأحداث[٣٣].

جـ- تبئير داخلى متعدد Multiple Internal Focalization وفيــه تقــدم المواقف والأحداث نفسها أكثر من مرة ، فى كل مرة من منظور شخصيـــة مختلفة كما يوجد فى الروايات البوليسية .[٣٤]

٣- التبئير الخارجى External Focalization ويتم فيه رصد الســـلوك الخارجى للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرها أو أفكارها ، حيث يبدو صاحب وجهة النظر مجرد مراقب للشخصيات دون أية معرفة بدواخلها . إن جـــهل صاحب وجهة النظر هذا ليس إلا أمرا اتفاقيا ، إنه أيضا مسألة تقنيـــة ، وإلا فإن سردا من هذا النوع لن يمكن فهمه. وبحسب جينيت فإن صاحب التبئـــير الخارجى يكون متموقعا أيضا داخل عالم السرد ، ولكن خارج أية شخصيـــة موجودة ومشتركة فى الأحداث والمواقف [٣٥].

٣- المؤلف الضمنى (المجرد) . Implied Author

قبل التعرض لتحديد أبعاد مفهوم المؤلف الضمنى (المجرد)، تجدر الإشارة إلى أن أهمية هذا المفهوم تنبع من أنه " يمثل المعنى العميق للعمـــل الأدبى ، أى دلالته الإجمالية"[٣٦] وذلك انطلاقا من أن " أيديولوجيـــة العمـــل الأدبى هى أيديولوجية المؤلف المجرد "[٣٧] إضافة إلى أن هـــذا المفـــهوم - الذى ينبع من داخل عالم السرد - سيضيء منطقة مهمة فى التحليـــل طالمـــا أدت إلى التباس ، بسبب المطابقة بين المؤلـــف الضمنـــى "Implied Author "

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذى هو وجود نصى محض ، والمؤلف الواقعى " Real Author "بمـــا هـــو وجود اجتماعى مجاوز للنص الأدبى؛ إذ طالما استدل الباحثون - وبصــــورة مباشرة - على شخص بديع الزمان من خلال مقاماته، وبناء على تلك العلاقة المباشرة رسموا بثقة ملامح شخص بديع الزمان.

يعرف جيرالد برنس المؤلف الضمنى بأنه " ذات المؤلف الثانية ، أى قناع ، أو شخصية مجردة يعاد بناؤها من النص ، إنـــه الصــــورة الضمنيـــة لمؤلف ما داخل النص "(٣٨) تلك الذات الثانية تعبر عن حالة وجودية خاصـــة للمؤلف الواقعى ، وذلك فى علاقته بنص معين داخل حالة التـــأليف ؛ لذلـــك فهذه الذات " تقف خلف المشاهد ، وتكون مسئولة عن رسم حبكتها ، وعـــن القيم والمعايير الثقافية فى النص ، تلك التى تدين لها ذات المؤلف - الثانية - بالولاء "(٣٩).

إن الإحساس الذى يستشعره أى قارئ لنص سردى بوجود لمؤلف ما تتماوج صورته بين ظهور واختفاء ، بما يظنه القارئ المؤلف الواقعى ، ذلك الوجود هو كما يقول لينتفلت " ترجمة سامية لشخصه (أى شخص المؤلـــف الواقعى) فكل رواية جيدة تقنعنا بوجود " مؤلف " نؤوله كنـــوع مـــن " الأنـــا الثانية " وغالبا ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة فى منتـــهى الصفـــاء والجودة والدقة والحساسية ، ترجمة لا يسع أى إنسان أن يحياها"(٤٠) . ويرى " بروست " أن التعبير الأكثر عمقا عـــن ذات المبـــدع (الواقعـــى) لايتـــم إلا فى أعماله الإبداعية ، وبذلك فإن " المؤلف المجرد يمثل الأنـــا العميقـــة، والواقع الوحيد ، فى حين لايمثل المؤلف الواقعى سوى ذات أكـــثر بـــروزا وبرانية "(٤١). أما على مستوى الوجود السيميولوجى للمؤلف الضمنـــى فـــإن لينتفلت يقرر أن لاوجود لعلامات نصية مباشرة تشير إلى المؤلف الضمنى أو

تعبر عنه ؛ إذ يرى " أن المؤلف الضمنى لايمكنه أن يتدخل بشكـــل مبـــاشر وصريح فى عمله الأدبى كذات متلفظة ، بل يمكنـــه فقـط أن يسـتتر وراء الخطاب الأيديولوجى للسارد الخيالى "(٤٢).

من هنا نستنتج أن الكشف عن ملامح المؤلف الضمنى فى عمل ما ، يتطلب جهدا تأويليا يمكن من استنباط أيديولوجية ذلك المؤلف ، التـــى هـــى أيديولوجية العمل كما سبقت الإشارة ، حيث يتم الكشف عن تلك الأيديولوجية، " من طريقة اختيار العالم الروائى وانتقاء الثيمات والأســـاليب، وكــذا مـــن المواقف الأيديولوجية التى تمثلها المقتضيات الخيالية (أى السارد، والمسرود له ، والممثلون)التى يمكنها أن تتحدث بلسانه "(٤٣) . وعلى مستوى الأحداث والمواقف التى تشكل السرد بمعناه الخاص، فإن المؤلف الضمنى "لا يحكـــى مواقف وأحداثا ولكنه يعتبر مسئولا عـــن اختيارهـــا وتوزيعـــها وتوافقيتـــها التركيبية"(٤٤).

بناء على ما سبق ، تتضح أهمية الكشف عن المؤلف الضمنى بوصفه كشفا عن المواقف الأيديولوجية و الأخلاقية التى يمكن استخلاصها من النص

٤- السارد (الراوى) . (Narrator)

السؤال عن السارد ، هو سؤال عن الصوت القادم من داخل الســـرد مقدما لنا عالم السرد برمته . فهل يشتبك هذا الصوت مع المؤلف الواقعى أو الضمنى بأية علاقة ؟ يجيبنا رولان بارت عن الجزء الأول من هذا التساؤل بقوله " إن السارد والشخصيات بشكل جوهرى هى " كائنات مـــن ورق " وإن المؤلف المادى لسرد ما ، لايمكن أن يلتبس فى أى شئ مع سارد هذا السرد ، ثم إن علامات السارد هى علامات محايثة للسرد ، وبالتالى فهى قابلة بتوافق تام للتحليل السيميولوجى"(٤٥)

إن التعامل مع السارد بوصفه كائنا من ورق يفض بشكل كامل العلاقة المتوهمة بينه وبين المؤلف الواقعي، باعتبار السارد، من منتجات العمل السردى وإن اضطلع بمهمة الرواية . وكذلك يجب تأكيد الفصل بين المؤلف الضمنى الذى لايظهر صوته نهائيا فى النص والسارد، إذ إن " الأقوال والأحكام لا يتلفظ بها المؤلف (المجرد) بل السارد "[٤٦].

إن ما يعنينا هو وضع تصنيف دقيق بقدر الإمكان ، وقابل فى الوقت نفسه للتطبيق كأداة ، يتم من خلالها الوقوف على ملامح الراوى – أو الرواة – داخل نص المقامات .

بداية فإن النص السردى يمكن أن يحتوى أكثر من راو " يوجه كل منهم خطابة إلى مروى له مختلف ، أو يتوجهون جميعا إلى المروى له نفسه "[٤٧] والراوى – أو الرواة – قابل للوصف من زوايا مختلفة ،بوصفة وجودا له شروط تتماثل مع شروط الوجود الإنسانى ولكن تحقق وجود الراوى لايتم إلا داخل عالم السرد بمعناه الشامل ، على الرغم من إمكان تواجده – أى الراوى – خارج أى حدث ؛ أى خارج السرد بمعناه الضيق، حيث إنه "أيا كان الراوى من حيث الظهور، أو الذكاء، أو الوعى بالذات، أو إمكان الثقة به ، فإنه قد يكون خارج السرد (بمعناه الخاص) أو داخله"[٤٨] إن الدور الرئيس للسارد ، سواء كان مشاركا فى الأحداث أو غير مشارك . يكمن "فى أدائِه لوظيفة سردية يسميها " دولوزل " ... " وظيفة التصوير " ، وتتحد هذه الوظيفة دائما مع " وظيفة المراقبة " أو " وظيفة الإدارة " لأن السارد يراقب البنية النصية ، بمعنى أنه قادر على إدراج خطاب الشخصيات... ضمن خطابه الخاص ... إضافة إلى هاتين الوظيفتين الإلزاميتين ، فالسارد حر ، فى أداء أو عدم أداء " وظيفة

التأويل " الاختيارية، أى فى التعبير أو عدمه عن موقف تأويلى أيديولوجى"[٤٩] أما إن كان السارد مشاركا فى الأحداث ، فمن الممكن أن يتنوع شكل تواجده فيها ، وبالتالى أثر هذا التواجد فى مجمل العمل السردى ؛ فهو إما " يقوم بوظيفة البطل الرئيس Protagonist ، فى الأحداث المروية ... أو يكون شخصية مهمة فيها ... أو هامشية ... أو حتى مجرد مراقب لتلك الأحداث "[٥٠] إن مشاركة السارد تلك ، سواء كان مجرد مراقب أو كشخصية فاعلة فى القصة ، تتيح له " أن يتدخل فى سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات ، تكون ظاهرة وملموسة ، إذا ما كان الراوى شاهدا لأنها تؤدى إلى انقطاع فى مسار السرد ، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوى بطلا "[٥١].

إن العرض السابق يهدف إلى الإلمام بصور تواجد الراوى في عالم السرد سواء شارك فيه أم لم يشارك . كذلك الإلمام بوظائفه ؛وذلك من أجل الوقوف على حدود وجود الراوى – أو الرواة – داخل نص المقامات ، باعتباره –أى الراوى– عنصرا تكوينيا مهما فى البناء الكلى للنص السردى .

٥- المسرود له (المروى عليه) (Narratee)

يعرف المروى عليه بأنه " الشخص الذى يوجه إليه السرد ، كما يتبدى فى النص"[٥٢] إنه كالراوى والشخصيات " كائن من ورق " يتم تحديده بناء على معطيات نصية محض . وكل سرد لابد أن يحتوى – على الأقل – مرويا عليه واحدا يكون متموقعا" فى المستوى السردى نفسه الذى يقع فيه الراوى الذى يقوم بالإرسال له "[٥٣] كما يمكن كذلك أن يشمل النص الواحد أكثر من مروى عليه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقبل التطرق إلى تحديد أهم وظائف المروى عليه فى السرد ، تلك الوظائف التى دعت الباحث إلى الوقوف عند هذا المفهوم أصلا ، قبل ذلك ، تجدر التفرقة بين مفهوم " المروى عليه" Narratee ومفهومى " القارئ الواقعى real reader " ، "والقارئ الضمنى " Implied Reader .

وبداية فإن " المروى عليه - بوصفه إنشاء نصيا محضا - يجب أن يميز عن القارئ الواقعى إذ يمكن - فى النهاية - لقارئ واقعى واحد أن يقرأ سرودا مختلفة (لكل سرد منها مجموعة مختلفة عن الآخرين من المروى عليهم) ، كما أن السرد نفسه (الذى عادة ما يكون له مجموعة محدودة من المروى عليهم) يمكن أن يكون له مجموعة متنوعة وغير محدودة من القراء الواقعيين "(٥٤) وهكذا فإن الوجود الخاص بالمروى عليه وجود لا يتعدى عالم السرد المعين ، إنه وجود يعمل كعنصر من عناصر النص السردى التكوينية .

وبالنسبة لمفهوم القارئ الضمنى يقول برنس إن " مفهوم المروى عليه يجب أن يميز عن مفهوم القارئ الضمنى ؛ فالأول يشكل جمهور الراوى ، كما أنه يرسم تماما كما يتبدى فى النص . أما الثانى فيشكل جمهور المؤلف الضمنى ، كما أنه يستنتج من مجمل النص "(٥٥).

من الواضح أنه بالنظر إلى المستويات السردية " Diegetic Levels " فإن المروى عليه سيقع فى مستوى الراوى ، بينما يقع القارئ الضمنى فى مستوى المؤلف الضمنى . وعلى رغم ما يبدو من وضوح هذا التقسيم بين مفهوم المروى عليه ، ومفهومى القارئ الواقعى والقارئ الضمنى " فإن التفرقة بين هذه المفاهيم يمكن أن تكون إشكالية "(٥٦) إذ إن هذه المقتضيات قد تشتبه فى كثير من صفاتها ، دون أن يعنى ذلك توحدها . وهناك أحيان

أخرى، تكون التفرقة " واضحة جدا (على سبيل المثال في حالة السرد الذى يكون فيه المروى عليه شخصية روائية أيضا) "[٥٧].

وأخيرا فإن التصنيف المقترح لن يقف كثيرا عند رصد المروى عليه من حيث تركيبه الشكلى أو النفسى أو من حيث وضعيته الاجتماعية أو معتقداته " فذلك عمل مسرف الطول و التعقيد ، ويخلو من الدقة "[٥٨] فما يتغياه البحث من وراء دراسة المروى عليه هو كشف دوره فى تشكيل عالم السرد وتأثيره فى المقتضيات السردية الأخرى ؛ لذلك فإن الوقوف عند المروى عليهم فى المقامات سيكون " حسب الموقف السردى ، وموقعهم فى الإشارة إلى الراوى والشخصيات والسرد "[٥٩].

إن ذلك التصنيف المقترح ينهض بالأساس على أهم الوظائف التى يلعبها المروى عليهم فى السرد، تلك الوظائف هى :

أ- التوسط .

وهو من أهم أدوار المروى عليه ؛ حيث يتوسط بين الراوى والقراء، فهو بذلك يساعد فى طرح منظور الراوى بما يشمله هذا المنظور من قيم وأحكام تقع فى الأساس منه " فمن اليسير الدفاع عن قيم لابد من الدفاع عنها، أو إيضاح الجوانب الغامضة ... من خلال الإشارات الموجهة للمروى عليه"[٦٠].

ب- التشخيص .

وفى هذه الحالة يكون المروى عليه شخصية داخل السرد ، وتلك وظيفة مهمة فى تحليل المقامات ؛ حيث يتحول فى كثير منها الراوى إلى مروى عليه ، ومن خلال العلاقة بينهما تمكن إضاءة عناصر سردية أخرى، خاصة الراوى، إذ إن " العلاقات التى يؤسسها الراوى - الشخصية

مع المروى عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل ، إن لم يكن أكثر ، أى عنصر آخر من عناصر السرد "(٦١).

جـ- تأكيد موضوع السرد .

إن علاقة السرد ، بوصفه مجموعة من الوقائع ، بالموضوع الذى يهدف إلى طرحه من خلال تلك الوقائع ، هى علاقة جدلية تكشف عن كلا الطرفين ، ويمكن للمروى عليه ، إذا كان شخصية مؤسسة للموقف السردى، أن يلعب دورا مهما فى تأكيد موضوع السرد " مثال ذلك (ألف ليلة وليلة) حيث يتأكد موضوع السرد ، الذى هو الحياة ، بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل : فالبطلة تقتل إذا قرر المروى عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها ،بالقدر الذى تموت به بقية الشخصيات فى السرد بسبب عدم استماعه إليها "(٦٢) .

إن دراسة المروى عليه ، طبقا لما سبق ، يمكنها أن تكشف عن جوانب مهمة فى نص المقامات ، إذ إن دور المروى عليه تتبادله أكثر من شخصية داخل النص ، بما يجعل هذا المفهوم عنصرا تكوينيا مشاركا فى تشكيل عالم المقامات .

٦- الشخصية الحكائية . " Character "

فى تحليله للشخصية سيتحرك البحث على مستوى الظهور المجسم للشخصية داخل النص ، ذلك الظهور الذى يحمل سمات إنسانية ؛ أى الشخصية بوصفها كائنا إنسانيا يتواشج داخل النص السردى مع عناصر السرد الأخرى فى تكوين المشهد السردى . ومن خلال هذا المستوى فإن الشخصيات " يمكن أن تتفاوت من حيث مركزيتها أو هامشيتها ... ومن حيث حركيتها ... أو ثباتها ... وكذلك من حيث تجانسها الذاتى ... أو عدم

تجانسها"[٦٣] إن الشخصيات كما يقـــرر بـــارت هـــى كائنـــات مـــن ورق ، وعلى ذلك ففى هذا المستوى سيتم التعامل معها بوصفـــــها وجـــودا يســـتقى محدداته من الوجود الإنسانى وإن كان الأول مقصورا على عـــالم الســـرد ، وبناء على ذلك يمكن أن يتم رصد صفات الشخصية العقلية والنفسية ، وكذلك رصد تعالقاتها مع باقى شخوص النص ، دون أن يغيـــب عـــن بالنـــا كـــون الشخصية الحكائية تتمتع بوجود مستقل عن الشخصية الواقعيـــــة ؛ فـــالأولى هى " علامة فقط على الشخصية الحقيقية " إن بطل الرواية هو شخـــص ... فى الحدود نفسها التى يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص "[٦٤] .

إن التعامل فى هذا المستوى مع الشخصية الحكائية يكشـــف عـــن أن هويتها ليست أمرا واضحا وثابتا لايمكن الاختـــلاف حولـــه ، إذ إن " هويـــة الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ؛ أى إن حقيقتها لا تتمتـــع باســـتقلال كامل داخل النص الحكائى ، أولا لأن بعض الضمائر التى تحيل عليها إنمـــا تحيل فى الحقيقة ، كما يؤكد " بنفينست " ، على ماهو ضـــد – الشخصيـــة ، أى على ما هو ليس شخصية محددة ؛ مثال ذلك ضمير الغائب ، فهذا الضمير فى نظر بنفينست ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصيـــة "[٦٥] إن هذا التوزع لهوية الشخصية الحكائية مرتبط بطبيعة إنتاج المعنـــى عـــبر اللغة ؛ حيث إن معنى علامة لغوية لايكمن فيها، فمعنى العلامة يتم تحديده – بالأساس – بناء على اختلاف هذه العلامة عن غيرها ، لذلك فإن المعنـــى " مبعثر مشتت على طول سلسلة الدالات : فلا يمكن تثبيته بســـهوله ، وليـــس حاضرا تماما أبدا فى أى علامة منفردة بل إنه بالأحرى نوع من الخفق الدائم للحضور والغياب معا ، وقراءة نص ما أكثر شبها بتتبع هـــذه العمليـــة مـــن الخفق المتصل ، منها بعد حبات العقد "[٦٦]. وحيث إن الشخصية الحكائية هى ناتج نص يستخدم اللغة ، التى تنتج الدلالة عبر الآلية السابقة ، فإن هوية تلك

الشخصية تصبح بالمثل مبعثرة عبر دوال اللغة التى تشكل النص ، مما يسمح للقارئ " أن يتدخل برصيده الثقافى وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية . وهذا ما عبر عنه فيليب هامون " Ph.Hamon " عندما رأى بأن الشخصية فى الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هى تركيب يقوم به النص "[٦٧].

بناء على ما سبق فإن التعامل مع مفهوم الشخصية فى هذا المستوى سيتم من خلال " مصادر إخبارية ثلاثة :

- ما يخبر به الراوى .
- ما تخبر به الشخصيات .
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات "[٦٨] .

٧- الزمن الحكائى . (Tense)

يمكن تحديد نطاق تحليل الزمن داخل نص المقامات من خلال التعريف التالى للزمن الحكائى tense ، إذ يعرفه برنس بأنه " مجموعة العلاقات الزمنية – السرعة speed ، والترتيب order ، والمسافة الزمنية distance – بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكايتها ، بين القصة والخطاب ، بين المحكى وعملية الحكاية "[٦٩] إن التعريف السابق يقترب ، فى تحديده لمفهوم الزمن، من التصنيف الذى سيتبناه البحث والمأخوذ عن جيرار جينيت، حيث سينصب التحليل على بعدين يمكن أن يكشفا النقاب عن حركية الزمن فى نص المقامات باعتباره – أى الزمن – تقنية سردية يستخدمها النص فى تنظيم عالمه وضبط العلاقات بين مفرداته . هذان البعدان هما :

١- الترتيب . Order
٢- الديمومة . Duration

أولاً : الترتيب Order

وهو يعنى بضبط " العلاقات بين النظام الزمنى التتابعى للوقائع فى المتن الحكائى ... والنظام الزمنى – المزيف ... لترتيبها فى المحكى " أو بين زمن " المتن الحكائى " وزمن " المبنى الحكائى " ... وبالتالى ضبط ما يمكن أن يتولد عن ذلك من " تشويهات زمنية "[٧٠] إن التشويهات المشار إليها فى النص السابق تخلو تماما من أية ظلال قيمة ؛إذ إنها تشير إلى ما يسمى بإرغامات الكتابة " فالكتابة تفرض عند التعبير تتابعا فى الأفعال ، فحادثان أو فعلان وقعا فى وقت واحد، لايمكن أن يعرضا إلا واحدا بعد الآخر ،على أن يشار لتزامنهما فى الوقوع بعبارة متواضع عليها (فى الوقت نفسه) مثلا"[٧١] وقد يكون هذا التشويه الزمنى ، خاضعا لإرادة الكاتب محققا به عنصر التشويق بالنسبة للقارئ، أو ربما حقق به دلالة ما على مستوى البنية الكلية للزمن فى النص السردى . إن هذه التحريفات الزمنية الناجمة من اندماج زمن الحكاية فى زمن السرد يمكن رصدها عبر ثلاث حالات تمثل العلاقة بين الزمنين (زمن المتن وزمن المبنى) ، تلك الحالات هى :

أ- حالة التوازن المثالى :

حيث يتوازى زمن عرض الأحداث عبر السرد مع زمن وقوعها " إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق فى شكل خطوط تشد سوابقها بنواصى لواحقها"[٧٢]

ب- حالة القلب :

" و فيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها فى رجوع تدريجى هابط إلى أن يصل للبداية "[٧٣] وهو ما يسمى بالنسق الزمنى الهابط .

جـ - حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى :

وهى ما يسمى بالنسق الزمنى المتقطع ، حيث يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية " تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية صعودا وهبوطا وتوقفا "[٧٤] إن هذه الحالة تشمل التضمين أو ما يسمى بالحكى داخل الحكى ؛ حيث تتضمن القصة الكبرى بداخلها قصصا صغرى .

ثانيا : الديمومة . Duration

وهو مفهوم يرتبط بإيقاع السرد ، بما هو لغة تعرض فى عدد محدود من السطور أحداثا ، قد يتناسب حجم تلك الأحداثِ مع طول عرضها أو لا يتناسب ، مما يؤدى فى النهاية إلى الشعور بإيقاع للسرد يتراوح بين البطء والسرعة ، ويمكن لضبط هذا الإيقاع تبنى الحالات الأربع التى تصف العلاقة السابقة وهى :

أ- الحذف Ellipsis

وهو أقصى سرعة للسرد " وتتمثل فى تخطيه للحظات حكائية بأكملها. دون الإشارة لما حدث فيها ... إنه حسب تعريف تودوروف " وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة " [٧٥] .

وينقسم الحذف على المستوى المضمونى إلى :

١- حذف محدد .　　　　　٢- حذف غير محدد .

وعلى المستوى الشكلى إلى :

١- حذف صريح .　　　　　٢- حذف ضمنى .

ب- الخلاصة . Summary

وتقع ضمن الإيقاع المتسارع للسرد ، ولكنها أقل سرعة من الحــذف فهى "تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات فى مقاطع معدودات، أو فى صفحات قليلة ، دون الخوض فى ذكر تفاصيل الأشياء والأقــوال ، أو هى كما قال تودوروف " وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمــن الكتابة "(٧٦).

و هناك وظائف للخلاصة من المهم الوقوف عندها ، لما يظن مــن إمكان الإفادة منها فى تحليل الزمن فى نص المقامات ، هذه الوظائف هى :

" ١- المرور السريع على فترات زمنية طويلة .

٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها .

٣- تقديم عام لشخصية جديدة .

٤- عرض الشخصيات الثانوية التى لايتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .

٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ومــا وقــع فيــها مــن أحداث . " (٧٧)

جـ- المشهد Scene

وهو على النقيض من الخلاصة ، حيث إن " المشــهد عبــارة عــن تركــيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها "(٧٨) ومن المنطقى أن هذا التفصيل يتركز على الأحداث المهمة فى السرد .

د- الوقفة Pause

وهى نقيض الحذف " لأنها تقوم خلافا له ، على الإبطاء المفرط فى عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامى "(٧٩).

٨- الفضاء الحكائى . (Space)

يعرف الفضاء الحكائى (Space) بأنه " المكان أو الأماكن المضمنة ، التى يظهر فيها كل من ، المواقف والأحداث والسياق الزمـــانى - المكـــانى للحكى "[٨٠] إنه الإطار المكانى المحيط بحركة السرد كله بما يتجاوز حـــدود الأمكنة المحددة إذ إن " الفضاء فى الرواية هو أوسع وأشمل من المكان ، إنه مجموع الأمكنة التى تقوم عليها الحركة الروائية "[٨١] وعلى الرغم من إمكان غياب مقاطع خاصة تسهب فى وصف الفضـــاء ، فإن " هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان "[٨٢].

إن الفضاء بوصفه عنصرا تكوينيا من عناصر السرد ، لايقوم فقــط بدور التأطير الذى يوهم بواقعية الأحداث ، إن هذا الفضاء " يمكن أن يلعــب دورا مهما فى السرد ، كما أن مقومات الأماكن والروابط بينها ... يمكــن أن تكون ذات مغزى ، وتؤدى وظيفة على المستوى المضمونى أو البنـــائى "[٨٣] إن هناك علاقة بين المكان الذى يؤسس الفضاء والدلالـــة الكليـــة للنــص " فالمكان ليس مسطحا أملس ، أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا مـــن أيـــة دلالة محددة ... إن المكان يساهم فى خلق المعنى ... بل إنه أحيانـــا يمكــن للروائى أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطـــال مـــن العالم ... ... أن التلاعب بصورة المكان ... يمكن اســـتغلاله إلـــى أقصـــى الحدود ، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذى يوجدون فيه ، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المـــألوف كديكـــور أو كوســـط يؤطـــر الأحداث " [٨٤].

إن صور المكان من حيث دلالتها لاتقف فقط عند حدود عالم السرد، إذ يمكن أن تتعدى ذلك لتكتسب دلالة حضارية من خلال عكســـها لمفـــاهيم مرتبطة بلحظة حضارية معينة ، فالفضاء " يحمـــل معـــه جميـــع الـــدلالات

الملازمة له ، والتى تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة ، أو رؤية خاصة للعالم "[٨٥] .

إن الملاحظة السابقة - وهي لجوليا كرستيفا - توضح أن المكان يمكنه أن يكون دالا أيضا على وجهة النظر التى يحملها النص السردى إذ إن " الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوى/ أو الكاتب فى إدارة الحوار،وإقامة الحدث الروائى بواسطة الأبطال"[٨٦].

من مجمل ما سبق يتضح أن تحليل المكان بوصفة تقنية سردية يمكن أن يسهم بصورة واضحة فى تحليل المقامات ، كما يمكن أن يسهم وبقوة فى أية رؤية مضمونية يمكن طرحها حول هذا النص .

الهوامش

١ رولان بارت :" التحليل البنيوى للسرد" ضمن كتاب "طرائـــق تحليــل السرد" ترجمة كل من : حسن بحراوى ، بشير القمرى ، عبد الحميــــد عقار ، منشورات اتحاد كتب المغرب ، ط١، ١٩٢٢ ،ص٢٩ .

٢ كارلهاينز ستيرل :" قراءة النصوص القصصية ".، ترجمـــة : نشــوى ماهر ، فصول ، المجلد الثانى عشر ، العدد الثانى ، ١٩٩٣ ،ص٥٠ .

٣ -Onega ; Suzana and Landa; jose AngelGarcia(Editors) :" Narratology," an introduction " Longman Publishing, U.S.A, 1996 , p3.

٤ -See ; Ibid : p.5.

٥ -See ; Ibid , p.5.

٦ -See ; (1)Ibid , p.6.
(2) - Bal, Mieke:" Narratology ; Introduction to the Theory of Narrative", University of Toronto Press, Canada, 4th Ed, 1994,p 50.

٧ درج عدد من الباحثين على ترجمة Fabula بـ " المتن الحكـــائى " و الـ syuzhet بـ" المبنى الحكائى " ، أنظر مثلاً عبد العالى بو طيب : " إشكالية الزمن فى النص الفردى " ، فصول ، العدد الثانى ، ١٩٩٣ ، ص ١٣١ .

٨ -See : Abrams , M.H ;" A Glossary of Literary Terms" Harcourt Brace College Publishers, U.S.A, 6th Ed, 1993,p124.

٩ -See 1- Suzana Onega ..., "Narratology",..., p7.
2- Abrams, M.H:"A Glossary of Literary Terms",...,p124.

١٠ -Prince , Gerald : A Dictionary of Narratology, Scolar Press, England, 1991, p73.

١١ See 1- Susana Onega..., "Narratology",...,pp 8-9.
2- Bal, Mieke:"Narratology...",pp 119-148.

١٢ انظر ، جيرار جينيت:" حدود السرد " ، ترجمة بنعيسى بـــو حمالـــة ، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد" ، منشورات اتحاد كتاب المغـــرب ، ط١ ،١٩٩٢ ، ص٧١ .

١٣ جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص٧٥ .

١٤ المرجع السابق ، ص٧٦ .

١٥ المرجع السابق ، ص٧٦ .

١٦ جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص٧٦ .

١٧ المرجع السابق ، ص ص ٧٧-٧٨ .

١٨ المرجع السابق ، ص٧٧ .

١٩ المرجع السابق ، ص ٧٧ .

٢٠ جيرار جينيت ، المرجع السابق ،ص٧٧ .

٢١ عبد الملك مرتاض ،"خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ" ، فصول ، المجلد التاسع ، العددان الثالث و الرابـــع، فـــبراير ١٩٩١ ، ص٢٠٧ .

٢٢ جيرار جينيت ، "حدود السرد"المرجع السابق ، ص٨١ .

٢٣ المرجع السابق ، ص٨٠ .

٢٤ المرجع السابق ، ص٨١ .

٢٥ المرجع السابق ، ص٨١ .

٢٦ يترجم الدكتور السيد ابراهيم مصطلحFocalization بـ"البوأرة" ، غير أن الباحث قد فضل لفظ "تبئير" لاستقرار الترجمات عليه ، انظر السيد ابراهيم محمد : نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة ، القاهرة ، ١٩٩٤ ،ص . . . .

٢٧ -See, Bal , Mieke :"Narratology introduction to the Theory Of Narrative ", University of Toronto Press, Canada, 4th. Ed.,1994,p100.

٢٨ -Ibid : p.p 100 - 101.

٢٩ -Prince, Gerlad : A Dictionary of Narratology,p13.

٣٠ Bal , Mieke : Narratology...,p100.

٣١ Prince, Gerlad :A Dictionary of Narratology, p.p 31-32
و أيضا يراجع السيد ابراهيم محمد :" نظرية الرواية " دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة ، مشار إليه ، ص١٤٨ .

٣٢ -See : Prince, Gerlad :A Dictionary....., p32
انظر أيضا السيد إبراهيم محمد " نظرية الرواية...." ،ص١٤٩ .

٣٣ -See : Prince, Gerlad :A Dictionary....., p32
انظر ايضا السيد ابراهيم محمد نظرية الرواية....."، ص ١٤٩ .

٣٤ انظر المرجعين السابقين الصفحات نفسها.

٣٥ انظر المرجعين السابقين الصفحات نفسها.

٣٦ جاب لينتفلت ، " مقتضيات النص السردى الأدبى " ، ترجمة : رشيد بنحدو، ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد " ، منشورات اتحاد كتاب

المغرب ، ط١٩٩٢/١، ص٨٩ .

٣٧ المرجع السابق ، ص٩٤ .

٣٨ -Prince, Gerlad :"A Dictionary of Narratology", p42.

٣٩ -Ibid: p.42.

٤٠ جاب لنتفلت " مقتضيات النص السردى الأدبى "،مرجع سابق، ص٨٩ .

٤١ المرجع السابق ، ص٨٩ .

٤٢ المرجع السابق ، ص٩٤ .

٤٣ المرجع السابق ، ص ص ٨٨-٨٩ .

٤٤ -Prince, Gerlad :"A Dictionary of Narratology", pp 42-43.

٤٥ رولان بارت ، " التحليل البنيوى للسرد " ترجمة كل من حسن بحراوى، بشير القمرى ، عبد الحميد عقار ، عن منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد " ط١٩٩٢/١ ص٢٧ .

٤٦ جاب لينتفلت ،" مقتضيات النص السردى الأدبى " ، مرجع سابق ، ص٩٤ ، والتأكيد من الباحث.

٤٧ -Prince, Gerlad :"A Dictionary of Narratology", p65.

٤٨ -Prince, Gerlad :"A Dictionary of Narratology", p65.
و التأكيد من الباحث.

٤٩ جاب لينتفلت، "مقتضيات النص السردى الأدبى"، مرجع سابق ، ص ٩٣.

٥٠ -Prince , Gerlad :"A Dictionary of Narratology" , p65.

٥١ حميد لحمدانى ،" بنية النص السردى " مرجع سابق ، ص٤٩ .

٥٢ -Prince, Gerlad :"A Dictionary of Narratology", p57.

٥٣ - Ibid., p57.

٥٤ - Ibid., p57.

٥٥ - Ibid., p57.

٥٦ - Ibid., p57.

٥٧ - Ibid., p57.

٥٨ جيرالد برنس ،" مقدمة لدراسة المروى عليه " ، ترجمة : على عفيفى ، فصول ، المجلد الثانى عشر/العددالثانى/صيف١٩٩٣ ، ص٨٤ .

٥٩ المرجع السابق ، ص ٨٤ .

٦٠ المرجع السابق ، ص٨٧ .

٦١ المرجع السابق ، ص ص ٨٧-٨٨

٦٢ المرجع السابق ، ص٨٨ .

٦٣ -Prince Gerald :"A Dictionary of Narratology ", p12.

٦٤ حميد لحمدانى ،" بنية النص السردى " ، مرجع سابق ، ص٥٠ .

٦٥ المرجع السابق ، ص٥٠ .

٦٦ تيرى إيجلتون ،" مقدمة فى نظرية الأدب " ترجمة أحمد حسان ، سلسلة كتابات نقدية ، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، العدد ١١/ سبتمبر ١٩٩١ ، ص١٥٦.

٦٧ حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، مرجع سابق ، ص٥٠ .

٦٨ المرجع السابق ، ص٥١ .

٦٩ -Prince, Gerald :"A Dictionary of Narratology", p96.

٧٠ عبد العالى بو طيب ،" إشكالية الزمن فى النص السردى " فصول ، المجلد الثانى عشر ، العدد الثانى/صيف ١٩٩٣ ،ص١٣١ .

٧١ المرجع السابق ، ص١٣١ .

٧٢ المرجع السابق ، ص١٣٢ .

٧٣ المرجع السابق ، ص١٣٣ .

٧٤ المرجع السابق ، ص١٣٣ .

٧٥ المرجع السابق ، ص١٣٨ .

٧٦ المرجع السابق ، ص١٣٩.

٧٧ سيزا قاسم ،" بناء الرواية " ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤، ص٥٦ .

٧٨ عبد العالى بو طيب ،" إشكالية الزمن فى النص السردى " مرجع سابق، ص١٣٩ .

٧٩ المرجع السابق ، ص١٤٠ .

٨٠ -Prince, Gerald :"A Dictionary of Narratology", p88.

٨١ حميد لحمدانى ،" بنية النص السردى " مرجع سابق ، ص٦٥ .

٨٢ المرجع السابق ، ص٦٦ .

٨٣ -Prince, Gerald :"A Dictionary of Narratology", p88.

٨٤ حميد لحمدانى،" بنية النص السردى"،مرجع سابق ، ص ص ٧٠-٧٢.

٨٥ المرجع السابق ، ص٥٤ .

٨٦ المرجع السابق ، ص٦١ .

الفصل الثانى

مكونات القصة Story

التبئير Focalization

سيتم التعرض للتبئير Focalization فى مقامات الهمذانى من خلال الوقوف عند عناصر ثلاثة هى :

١- المبئــر Focalizer وأنواع التبئير .
٢- مستويات التبئير . Levels of focalization
٣- موضوع التبئير . Focalized

أولا : المبئــــــر Focalizer وأنواع التبئيـــر .

المبئــر Focalizer هو الشخص الذى يعرض عالم الســـرد مــن خلال إدراكه الحسى والمفهومى ؛ إنه المسئول عن العلاقـــات القائمـــة بيــن مكونات السرد ، فالأحداث الغفل Fabula قائمة هناك بعيـــدا عــن أعيننـــا

وأفهامنا ولايمكن النفاذ إليها إلا عبر شخص يراها فيكسبها وجودا ودلالة من خلال رؤيته تلك ، إنه يقوم بدور تأويلى مبدئى تتحكم فيه عناصر مختلفة ؛ منها موقعه الجسمانى فى مقابل موضوع التبئير Focalized . وكذلك مفاهيمه وميوله وخبراته فى الحياة ، إضافة إلى درجة ألفته مع موضوع تبئيره.[1]

فى مقامات الهمذانى يمكن القول إن المبئر الأساسى هو عيسى بن هشام الذى يقوم كذلك بدور الراوى . وقبل تحديد أنواع التبئير التى يقدمها يجب التفريق بين عيسى المبئر Focalizer ، وعيسى الراوى Narrator

فى المقامات كلها نواجه سردا لاحقا ، وفيه كما يقول عبد العالى بوطيب " لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية ، أى بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائى كله " [2] معنى ذلك أن عيسى المبئر Focalizer هو الشخص الذى يحكى عنه عيسى الراوى Narrator ، وبطريقة أخرى ؛ فإن عيسى بن هشام الراوى شخص يحكى بعد أن مر بالتجربة وأصبح واعيا بحدودها ومغزاها ، بعكس عيسى المبئر الذى كان موجودا وقت وقوع الحدث ،مشاركا فيه وغير عالم بتطوراته ويقول د. السيد إبراهيم " .... إن هناك فرقا بين الاثنين وإن كانا شخصا واحدا - فرقا فى الوظيفة وفرقا فى المعلومات بصفة خاصة . فالراوى يكاد دائما يعلم أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل " [3] وبالتالى فإن ما يعنينا هو عيسى مبئر الأحداث ، أى عيسى حال معاينته للتجارب التى قرر أن يحكيها فيما بعد . إن وجهة النظر التى تعرض الأحداث إذن هى وجهة نظر إحدى الشخصيات، بما يدعو إلى القول إن التبئير فى المقامات- معظمها - هو تبئير داخلى ثابت Fixed Internal Focalization إذ تمر الأحداث

من خلال عينى عيسى وإدراكه ، بما يعنى أن اهتمامات عيسى وميوله وخبراته فى الحياة ، إضافة إلى المواقع الجسمانية التى يتخذها بالنسبة لما يرى ، هى المؤثرات التى تحدد صور ودلالات ما يرى بشكل مبدئى . إن رؤية عيسى الإدراكية والمفهومية هى القناة التى يمر منها المشهد السردى إلى عينى وإدراك المتلقى .

يقول عيسى فى بداية القريضية : " ***فجلسنا يوما نتذاكر القريض وأهله وتلقاءنا شاب قد جلس غير بعيد ينصت وكأنه يفهم . ويسكت وكأنه لا يعلم .*** " (٤)

المبئر فيما سبق قد حدد ملامح بصرية للمشهد السردى إذ يمكن أن نرى رفقة تجلس فى حانوت تتبادل النقاش وفى موازاتها يجلس شاب لا ينتمى لحلقتهم وتبدو عليه سمات تلفت نظر المبئر ، الذى حيرته علامات معينة تدل على الشيء ونقيضه ، إن الشاب يبدو فى جلسته وإنصاته كمن يتابع عن فهم ما يقولون ، وهو فى الوقت نفسه صامت بما يعده المبئر علامة على الجهل ، وهكذا ينطرح من خلال رؤية المبئر سؤال عن هوية الجالس أمامهم . ذلك التساؤل ،المنطلق من بعدى الرؤية الفيزيقى والمفهومى للمبئر ، الذى يؤسس الجزء الأول فى بنية معظم المقامات ؛ فعيسى يرى أشياء وينفعل بها من موقعه المادى وأيضا من خلال مفاهيمه وخبراته واهتماماته ، تلك الأشياء ترسم أبعاد الوسط الفيزيقى الذى تدور فيه الأحداث ، وكذلك فرؤيته تلك تعبر عن موقف مبدئى من المدركات يريدنا المبئر أن نتبناه ، بما يضمن تحقيق المفاجأة فى نهاية المقامة . يقول عيسى فى بداية المقامة الأزاذية : " ***كنت ببغداذ وقت الأزاذ.... فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنفها . وجمع أنواع الرطب***

وصففها. فقبضت من كل شيء أحسنه. وقرضت من كل نوع أجوده. فحين جمعت حواشي الإزار . على تلك الأوزار. أخذت عيناى رجلا قد لف رأسه ببرقع حياء . ونصب جسده. وبسط يده. واحتضن عياله. وتأبط أطفاله. "[٥] يرسم بعد الرؤية أطراف المشهد السردى ، كما أن رؤية المبئر هنا لا تخلو من تعليقاته المنطلقة من مفاهيمه ، فالرجل قد لف رأسه ببرقع مما يوحى للمبئر بالحياء ، ويأتى وصف صوت الرجل بأنه" *يدفع الضعف فى صدره والحرض فى ظهره* ".[٦] إكمالا لذلك الإدراك الذى بدأ بالرؤية

ومن الملاحظ هنا أن المفاجأة التى عادة ما تحدث لعيسى توضح وتؤكد الفرق بين عيسى المبئر وعيسى الراوى ؛ إذ يكون عيسى حال روايته عارفا بحقيقة أن الرجل هو الإسكندرى قبل أن يبدأ فى الرواية . تلك المعرفة التى لم تكن متاحة له حال كونه مبئرا أثناء وقوع الأحداث .

لا يعد نمط التبئير الداخلى الثابت هو النمط الوحيد فى المقامات ، ففى بعضها يوجد أكثر من مبئر للأحداث بما يجعل التبئير داخليا متنوعا Variable Internal Focalization تتناوب فيه أكثر من شخصية تقديم الأحداث تباعا.

يتبدى ذلك بوضوح فى المقامة المضيرية حيث يبدأ عيسى بتقديم المشهد الإطار من وجهة نظره،ثم يظهر الإسكندرى ليحكى قصته مع التاجر مبئرا إياها ، وفى أثناء قصة الإسكندرى مع التاجر يحكى الأخير أحداثا وقعت له يكون هو مبئرها من مثل قوله:" *كان لى جار يكنى أبا سليمان يسكن هذه المحلة وله من المال ما لايسعه الخزن . ومن الصامت ما لايحصره الوزن . مات رحمه الله وخلف خلفا أتلفه بين الخمر والزمر .*

وفرقه بين النرد والقمر. [٧] نمط التبئير الداخلى المتعدد نفسه نجده فى كل من المقامات الغيلانية ، والمغزلية ، والشيرازية .

فى المقامة البشرية وحدها نجد التبئير من الدرجة صفر Zero Focalization حيث يظهر عيسى عالما بأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية . يقول عيسى بعد أن أرسل عم بشر بشرا إلى خزاعة : " ***وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد.*** [٨] وفى موضع آخر يقول : " ***فلما بلغت الأبيات عمه ندم على ما منعه تزويجها وخشى أن تغتاله الحية*** " [٩] غير أن التبئير من الدرجة صفر يصعب أن ينتظم النص السردى كله؛ فكثيرا ما يكون التبئير خارجيا External Focalization مقتصرا على رصد أفعال وأقوال الشخصيات وذلك ما يغلب على المقامة البشرية .

ثانيا : مستويات التبئير : Levels of Focalization

لا ترتبط مستويات التبئير فقط بالمبئر المباشر للأحداث ، إذ توجد مستويات أخرى يمر خلالها السرد قبل أن يصل إلى المتلقى . وفى مقامات الهمذانى يمكن تلمس عدة مستويات للتبئير ، أولها مستوى الراوى الذى ينطق جملة " حدثنا عيسى بن هشام " ، ذلك الراوى الذى تعد اختياراته لما يرويه ، من مجمل ما سمعه من عيسى بن هشام ، تمثيلا لوجهة نظره ؛ إنه مبئر خارجى External Focalizer تحتوى وجهة نظره تبئير عيسى ابن هشام الراوى بكل مستويات التبئير المتضمنة فيه . وسنشير إلى مستوى تبئير الراوى الأول بالرمز (أ) .

المستوى الثانى للتبئير خارجى أيضا ، ويتمثل فى وجهة نظر عيسى الراوى ، أى عيسى بعد أن مر بالأحداث ، إذ يتدخل بمنظـــوره - مقيمـــا أو واصفا - فى عرض الأحداث التى مر بها فيما سبق لحظة الروايـــة . هـــذا المستوى يضم تبئير عيسى بن هشام الشخصية ؛ أى حال وقوع الأحـــداث . وسنشير لتبئير عيسى الراوى بالرمز (ب) .

المستوى الثالث داخلى وهو - كما سبقت الإشارة - يعبر عن وجهة نظر عيسى الشخصية ، ونشير إليه بالرمز (جـ).

وإذا كان مستوى التبئير (أ) اعتباريا لعدم تحقق علامات نصية تمكن من الوقوف عليه ، فإن المستويين (ب) ، (جـ) يمكن رصدهمـــا والوقـــوف عندهما بالتحليل .

يمكن أن نميز مستوى التبئير الخارجى (ب) من خـــلال الأوصـــاف والتقييمات التى يغلف بها عيسى الراوى السرد . ففى البلخية يقول الراوى : " فوردتها - أى بلخ - وأنا بعذرة الشباب وبال الفراغ وحليـــة الثروة لا يهمنى إلا مهرة فكر أستقيدها أو شرود من الكلم أصيدها." (١٠) . الرؤية هنا تنتمى للمستوى (ب) وتتحدد من خلالها أهم صفات المبئر الداخلى . إن كـــل تعليقات الراوى التى تنتمى للحظة الرواية تقع فى مستوى التبئير (ب) بخلاف رؤيته داخل الأحداث التى تنتمى - أى رؤيته - للمستوى (جـ) .

ولعل المقامة العراقية توضح بجلاء الفرق بين المستويين ؛ فـــالمبئر الخارجى فى المستوى (ب) أكثر خبرة من المبئر الداخلى فى المستوى(جـ)؛ الأول يعرف أحداث المقامة وبناء على ذلك تأسس منظوره للمبـــئر الداخلـــى يقول " *وتصفحت دواوين الشعراء حتى ظننتنى لم أبق فى القـــوس منـــزع*

ظفر"[١١] إن المبئر الداخلى فى المستوى (جـ) كان يؤمن بأنه " **لم يبق فى القوس منزع ظفر**" غير أن المبئر الخارجى فى المستوى (ب) يعرف زيف هذا الادعاء ؛ فكلمة " **ظننتني**" تعبر عن الشك في يقين المبئر الداخلي ، ذلك الشك مبني على المعرفة المسبقة ببقية الأحداث حيث يعرف المبئر الخارجى في المستوى (ب) أن الإسكندرى سيتفوق على المبئر الداخلى تحديدا فى العلم بالشعر والشعراء .

يتضح الفرق بين مستويى التبئير (ب) ، (جـ) أيضا فى المقامة الكوفية ؛ حيث يرصد عيسى ، المبئر الخارجى ، تغير حاله من الشباب إلى الكهولة بمنظور أخلاقي وأيضا من خلال وصف بصرى لصورته بعد أن غزا المشيب رأسه يقول : " ***كنت وأنا فتى السن أشد رحلى لكل عماية. وأركض طرفى إلى كل غواية ... فلما انصاح النهار بجانب ليلى وجمعت للمعاد ذيلى . وطئت ظهر المروضة . لأداء المفروضة. وصحبنى فى الطريق رفيق لم أنكره من سوء ...***"[١٢] تتضح أيضا فى الجزء السابق من المقامة لحظة الانتقال من مستوى التبئير (ب) إلى المستوى (جـ) ؛ إذ تنتمى الأوصاف المنصبة على أخلاق عيسى فى شبابه ثم انتشار الشعر الأبيض فى جانبى رأسه إلى المستوى (ب) ويحدث الانتقال فى جملة" ***لم أنكره من سوء*** " فهى تعبر عن وجهة نظر المبئر الداخلى لرفيق رحلته ، إنها تنتمى للمستوى (جـ). وفى خلال المقامة نفسها ينتقل التبئير بين المستويين أكثر من مرة فهو ينتمى للمستوى (ب) فى قوله" ***فقبضت من كيسى قبضة الليث*** "[١٣] إذ يعبر الراوى عن رؤيته لعطائه أثناء الحدث. وينتمى التبئير للمستوى (جـ) فى قوله مخاطبا الإسكندرى" ***شد ما بلغت بك الخصاصة*** ،

وهذا الزى خاصة " (١٤) فهو يعبر عن رؤية المبئر الداخلى المنفعل بـــالحدث لحظة وقوعه .

إن إدراك مستويى التبئير السابقين يبدو إشكاليا إذا لم تتوافر أية قرائن خطابية تشير إلى المستوى (ب) ، ففى المقامة المارستانية مثلا يبدو التبئـــير داخليا تماما حيث تبدأ المقامة هكذا "***حدثنا عيسى بن هشام قـــال : دخلـت مارستان البصرة ومعى أبو داود المتكلم فنظرت إلى مجنون تأخذنى عينـــه وتدعنـــى***" (١٥) من قام بالنظر هنا هو عيسى ساعة وقوع الأحداث . غير أن المبئر الخارجى يقدم رؤيته لعملية الرؤية نفسها التى يقوم بها المبئر الداخلى ، إذ الحكى كله ، بما فيه رؤية الشخصية المبئرة فى المستوى (جـــ)، يمثـل موضوعا للتبئير بالنسبة للمبئر الخارجى فى المستوى (ب) الذى يمثل بدوره موضوع تبئير المبئر الخارجى فى المستوى (أ) .

يمكن الآن التعبير عن مستويات التبئـــير فـــى المقامـــات معظمـــها كالآتى :

١- المستوى أ (تبئير خارجى)

٢- المستوى ب (تبئير خارجى)

٣- المستوى جـــ (تبئير داخلى)

يحاول التحليل السابق الوقوف على قاعدة عامة للتبئير فى مقامـــات الهمذانى ، غير أن مستويات التبئير تتعقد أكثر من ذلك فى غير مقامة ؛ حيث تصل أحيانا إلى سبعة مستويات . إذ يمكن أن تقوم شخصية أخرى بحكايـــة مواقف وأحداث داخل المقامة فى أثناء تلك المواقف تقـــوم شخصيـــة ثالثـــة

بحكاية مواقف وأحداث أخرى ، بما يشكل حكيا داخل الحكى على غرار ألف ليلة وليلة ، ويحدث نتيجة لذلك تعدد لمستويات التبئير كما يتضح فى المقامة المضيرية . فبخلاف المستويات الثلاثة السابقة للتبئير يبدأ أبو الفتح فى رواية حكايته مع التاجر ، وهو حال روايته يقوم بتبئير الأحداث من الخارج تماما كما يفعل عيسى بن هشام حال روايته للمقامة ، وسنشير إلى مستوى تبئير أبى الفتح الراوى بالرمز (د). هذا المستوى يتمثل فى كل ما يتلفظ به الإسكندرى قبل أن يبدأ فى روايته مع التاجر إذ يقوم بتبئير الحكاية – وهو ضمنها – تبئيرا خارجيا حين يقول" ***قصتى معها أطول من مصيبتى فيها ولو حدثتكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت*** " (١٦)، ثم يبدأ فى الرواية حيث يتحقق مستوى آخر للتبئير ، إنه تبئير الإسكندرى الشخصية حال معاصرتها للأحداث ، لحظة كان يرى الحى والمنزل والطاقة وغيرها مما يعرضه له التاجر ، هو إذن تبئير داخلى نشير إليه بالرمز (هـ). يشرع التاجر داخل حكاية الإسكندرى فى رواية أحداث وقعت له مع جاره وأولاده انتهت بالتاجر إلى الحصول على الدار التى يقطنها ، وبذلك يتحقق مستويان آخران للتبئير ، فالتاجر صاحب تبئير خارجى حال روايته ليكن المستوى (و)، وهو صاحب تبئير داخلى حال وقوع الأحداث التى يرويها وليكن المستوى (ز) .

بحسب التحليل السابق للمقامة المضيرية نحن أمام سبعة مستويات للتبئير هى :

١- المستوى أ (تبئير خارجى للراوى الأول)

٢- المستوى ب (تبئير خارجى لعيسى حال روايته)

٣- المستوى جـ (تبئير داخلي لعيسى الشخصية)

٤- المستوى د (تبئير خارجي للإسكندرى حال روايته)

٥- المستوى هـ (تبئير داخلي للإسكندرى الشخصية)

٦- المستوى و (تبئير خارجي للتاجر حال روايته)

٧- المستوى ز (تبئير داخلي للتاجر الشخصية)

هذه المستويات متضمنة في بعضها البعض ؛ بحيث يحتوى كل مستوى منها المستويات التى تليه بالترتيب .

باتباع الآلية نفسها يمكن الكشف عن أربعة مستويات للتبئير في المقامة الصيمرية وخمسة مستويات في كل من المقامات الغيلانية ، الرصافية ، المغزلية، الشيرازية، الخمرية .

موضوع التبئير Focalized

لا ينفصل موضوع التبئير Focalized عن المبئر Focalizer وحسبما تقول ميك بال M.Bal فإن " الصورة التى نستقبلها عن الموضوع يتم تحديدها بواسطة المبئر ... إن الأشياء والمناظر والأحداث ، وباختصار كل العناصر مبأرة ، ... نحن نستقبل إذن تأويلا غير برىء للعناصر " (١٧) لذلك سيتطرق رصد موضوعات التبئير فى المقامات إلى العلاقة بين المبئر وموضوع تبئيره .

يمكن القول إن التبئير فى المقامات الهمذانية يقوم على علاقة رئيسة يلعب فيها عيسى دور المبئر فى حين يقوم الإسكندرى بدور موضوع التبئير، حيث يقوم عيسى فى المقامات معظمها برصد الإسكندرى وحيله من زوايا بصرية ومفهومية متنوعة ، وفى خلال ذلك يتعرض لتبئير المكان المحيط وبعض الشخصيات المساعدة . وقد يختفى الإسكندرى فى بعض المقامات لتحل محله شخصيات أخرى مثل المقامات البغدادية والمغزلية والناجمية . وقد يكون الإسكندرى موضوعا ثانويا للتبئير كما فى المقامات الأسدية والإبليسية والحلوانية .

تعد طبيعة العلاقة بين عيسى والإسكندرى أهم العناصر الفاعلة فى رسم صورة الإسكندرى ، تلك العلاقة يمكن بقليل من الاختزال اعتبارها علاقة الباحث بالهدف . عيسى يحدد غايته فى المقامات بالأدب وفنونه ، بينما يمثل الإسكندرى ذروة المتاح له ويقوم من خلال استعراض قدرته البيانية بالاحتيال على الناس ، وستكون هذه النقطة هى المنطلق فى تحليل موضوع التبئير الرئيس (الإسكندرى) .

يمثل الإسكندرى موضوع تبئير ذا بعدين ؛ الأول هو قدرته الأدبية والثانى هو تلونه شكلاً وموضوعًا بهدف الاحتيال . ويبدو اجتماع هذين البعدين وقد أدى إلى توجيه التبئير وجهة معينة يمكن أن نلمح فيها تعاطفًا مع سلوك الإسكندرى وإعجابًا به ، ذلك السلوك غير المقبول اجتماعيًّا ؛ إذ لم تكن شخصية المكدى فى واقعها شبيهة إلى هذا الحد بتلك التى نلاقيها فى المقامات ، يقول أحمد الحسين : " ولقد كانت شخصية المكدى ممقوتة فى الحياة وتثير الاشمئزاز والكراهية ، ولكنها أصبحت فى الفن مثار الإعجاب والتقدير " (١٨) ، هذا الإعجاب ينطلق فيما يبدو من الطريقة التى صور بها

المبئر موضوع تبئيره . يلاحظ أحمد الحسين أنـــه : " إذا اســتطعنا أن نعــد شخصية الراوى ممثلة وجهة نظر المؤلف ، فإننا نجد أغلب الكتاب يتعاملون بلطف تشويه بعض مواقف الاستهجان والاستنكار مع أبطال مقاماتهم " [١٩]. ومن الواضح أن الحسين يدور حول فكرة المبئر الذى يقوم بالتعامل المبـــاشر مع شخصية البطل ، وبغض النظر عن مساواة أحمد الحســين بيــن المبــئر والراوى وكذلك المساواة بين كليهما والمؤلف ، فإن ما يعنينا هو منطق تعامل المبئر مع موضوع تبئيره .

يبدو إعجاب المبئر بموضوع تبئيره متحكما فى رسم صورة الأخير، فى المقامة الأصفهانية نجد عيسى (المبئر) وقد وقع عليه ضرر مباشر بسبب حيلة الإسكندرى التى مارسها على جماعة المصلين ، لكنه رغم ذلــك رســم صورة تنم عن إعجاب واضح بالإسكندرى رغم وقاحته يقـــول : " ***وخـــرج فتبعته متعجبا من حذقه بزرقه وتمحل رزقـــه ... وتـــأملت فصاحتـــه فـــى وقاحته. وملاحته فى استماحته . وربطه الناس بحيلتـــه. وأخـــذه المـــال بوسيلته.*** " [٢٠] ، وجهة نظر عيسى هنا تركز الانتباه على دلالات كان مـــن الممكن فى حالته تلك أن يهملها؛ إنه رغم ما أصابه مندهش بالحيلة وطرافتها، ومعجب بالفصاحة. ما يؤكد ذلك الإعجاب هو نبرة التساؤل الـــذى طرحـــه عيسى على الإسكندرى فى نهاية المقامـــة يقول : " ***كيف اهتديت إلى هذه الحيلة*** " [٢١] إنها نبرة تساؤل يخلو من الاستنكار، بما يشى أن المبئر يشـــترك مع موضوع تبئيره فى بعض الصفات، فلا ضير لديه من الاشـــتراك مـــع موضوعه فى الاحتيال على الناس كما فى المقامتين الموصليـــة والأرمنيـــة، يؤكد ذلك قيام عيسى نفسه بالاحتيال على المزارع فى المقامة البغداذية .

يبدو فيما سبق الأثر الأول لمفاهيم المبئر فى رسم موضوع تبئيره ؛ إنه يخرج بشخصية المكدى عن إطارها الاجتماعى المتعارف عليه محولاً احتياله على الناس إلى مادة للإعجاب ؛ وذلك بسبب إبراز عنصر البلاغة والقدرة البيانية التى يتمتع بها المكدى، ذلك العنصر الذى يشكل ملمحًا رئيسًا فى اهتمامات المبئر .

الملمح الثانى فى موضوع التبئير هو التقنية التى تتكرر فى ظهور الإسكندرى فهو يبدو للوهلة الأولى مجهولاً للمبئر وينتهى الأمر بمعرفة وألفة عميقتين .

تتنوع صور الإسكندرى التى يبئرها عيسى تنوعًا كبيرًا وغالبًا ما يكون الإسكندرى محتجبًا عن نظر أو إدراك عيسى بصورة أو بأخرى . فهو إما محتجب عن إدراك عيسى بسبب تنوع الهيئة التى يظهر بها ، أو محتجب عن ناظره ، وبالتالى عن إدراكه ، بسبب الوضع الجسمانى الذى يتخذه فى مقابل الإسكندرى .

يمكن أن نلمح الاحتجاب الإدراكى فى المقامات معظمها حيث يأخذ عيسى فى تبئير شخص رث الثياب يسأل الناس بخطاب بليغ ، يقول فى المقامة المكفوفية : " ***فما زلت بالنظارة أزحم هذا وأدفع ذاك حتى وصلت إلى الرجل وسرحت الطرف منه إلى حزقة كالقرنبى أعمى مكفوف. فى شملة صوف. يدور كالخذروف. متبرنساً بأطول منه معتمدًا على عصًا فيها جلاجل يخبط الأرض بها على إيقاع غنج. بلحن هزج. وصوت شج . من صدر حرج.*** "[٢٢] وفى العراقية يصفه موجزًا بقوله : " ***فبينما أنا على الشط إذ عن لى فتى فى أطمار يسأل الناس ويحرمونه فأعجبتنى فصاحته*** " [٢٣] .

وفى الحمدانية هو : " ***فى طمرين قد أكل الدهر عليهما وشرب*** "[٢٤] وفى الأرمنية يقول الراوى : " ***انضم إلـــى شـــاب يعلـــوه صغـــار وتعلـــوه أطمار*** "[٢٥] فى تلك الأحوال كلها ينكشف الظاهر عن الإسكندرى الذى" ***يطأ الفصاحة بنعليه*** "[٢٦] .

وفى حالات أخرى يكون الوضع الجسمانى هو سبب الاحتجاب عـــن عين وإدراك المبئر كما فى المقامة السجستانية حيث يظهر الإسكندرى ممتطيا حصانا وقد أعطى ظهره للمبئر ، يقول عيسى : " ***خرق سمعى صوت له من كل عرق معنى فانتحيت وفده حتى وقفت عنده فإذا رجل على فرسه مختنق بنفسه قد ولانى قذاله*** " [٢٧] .

فى الأحوال السابقة كلها يبدو موضوع التبئير مجهولاً بالنسبة للمبئر فى بداية الأمر ، معروفاً فى نهايته ، بما يشكل ملمحًا سرديًّا رئيسًا يميز نوع المقامات حيث يتم تركيز التبئير على القدرة البيانية بداية ، ثم ينكشف صاحب هذه القدرة فإذا هو الإسكندرى ، بذلك تنفجر الألفـــة التقليديـــة بيـــن المبـــئر وموضوع تبئيره الرئيس ، وهى ألفة يتم وضع أسسها فى كل مقامـــة يظـــهر فيها الإسكندرى من خلال خطابه البليغ نثرًا وشعرًا ، أو من خلال طرافـــة حيلته .

يبدو كذلك أن مجهولية موضوع التبئير هى أمر اتفاقى يتدخـــل فـــى استراتيجية تلقى المقامات ، حيث يدرك القارى قبل المبئر حقيقة الإســـكندرى يقول عبد الفتاح كيليطو: " يواجه الراوى عيسى بن هشام فى معظم المقامات ممثلا متعدد الصور يتعرف فيه باندهاش دائم ، على أبى الفتح الإســـكندرى اندهاش لا يشاركه فيه القارىء (أو المستمع) الذى بعد مقـــامتين أو ثـــلاث

يفطن للعبة ويتوقّع عودة القصة ذاتها " [٢٨] . يمكن القول إن المتلقى يتوقــــع عودة موضوع التبئير ذاته، بكل محدداته، رغم اختلاف الإيهامات التى تغلفه فى بداية كل مقامة .

ولايقتصر التبئير فى المقامات على شخص الإسكندرى فكل عناصر المقامة مبأرة ، كما لايقتصر القيام بالتبئير على عيسى ؛ فالشخصيات الأخرى تقوم أيضًا بتبئير موضوعات جزئية فى ثنايا كل مقامة . وعلى سبيل المثــــال يلعب الإسكندرى دور المبئر بصورة جزئية فى المقامات معظمها التى يظهر فيها ، فهو غالبًا مايبئر حاله المزعومة من خلال صورة متكـــررة لانقـــلاب الدهر عليه وتحول حاله من الغنى والكرامة إلـــى الفقــر والمذلـــة ، تلـــك الصورة تمثل الحيلة الرئيسة التى يمارسها الإسكندرى على مستمعيه . وهـــو أيضًا يبئر حقيقة شخصيته فى نهاية معظم المقامات شعراً . وبخـــلاف ذاتـــه يقوم الإسكندرى بتبئير بعض الموضوعات الخارجية التى تعبر عـــن وجهـــة نظره ؛ مثل رؤيته للناس والدهر وكذلك رؤيته للشعراء فى المقامة القريضية، وللفرس فى الحمدانية .

الشخصيات Characters

تصنع الشخصيات المقدمة فى مقامات الهمذانى إيهاما كبيرا بواقعيتها، أى بكونها شخصيات من لحم ودم ؛ وذلك أن مؤلف الهمذانى قد أدخل فى نسيجه بعض الشخصيات ذات الوجود التاريخى ، مثل ذى الرمة وأبى العنبس الصيمرى وأبى داود المتكلم وغيرهم ، إضافة إلى أن الشخصيات الخيالية الأخرى تمثل أنماطا يمكن تصور وجودها على مستوى فترة تأليف النص . ورغم هذا الإيهام تظل الشخصيات مجرد كائنات ورقية وليست من دم ولحم[٢٩] ، بما يعنى أن تحديد ملامحها يعتمد بالأساس على ما يخبر به النص دون التطرق للوجود التاريخى الإنسانى لهذه الشخصيات أو لتلك الأنماط إن وجد ، إلا فى حدود إضاءته لوجودها فى النص .

فى نص المقامات هناك شخصيات مركزية تلعب دور البطولة ، سواء فى مقامة واحدة مثل شخصيتى أبى العنبس الصيمرى وبشر بن عوانة، أو فى أكثر من مقامة مثل شخصيتى أبى الفتح الإسكندرى وعيسى بن هشام . تلك الشخصيات يقدمها النص بتفصيلات تمكن من رسم صورة لها . وهناك شخصيات هامشية يقصد من وجودها مجرد الدور الذى تؤديه مكملة الحدث الرئيس فى المقامة ؛ بحيث لا ينشغل النص بتقديم تفاصيل عنها إلا بالقدر الذى يتطلبه دورها فى سير الحدث .

بناء على التفرقة السابقة سيحاول التحليل التعرض لصورة الشخصية المركزية والشخصية الهامشية فى النص من خلال التعرض لبعض نماذج الشخصيات المركزية وهى لكل من أبى الفتح الإسكندرى ، وعيسى بن هشام،

وأبى العنبس الصيمرى ، وبشر بن عوانة . والتعرض بصورة مجملة لصورة الشخصية الهامشية كما يقدمها النص .

أولا : الشخصيات المركزية :

١- أبو الفتح الإسكندرى :

يمكن البدء فى رصد ملامح شخصية أبى الفتح الإسكندرى من الاسم الذى ربما تعدى مجرد الإشارة إلى ذات داخل النص ؛ إذ من الممكن ربط الاسم الأول " أبى الفتح" بدور الشخصية فى المقامات .

إن لقب " أبا الفتح " ربما يشير إلى الفتوحات وهى هنا مرتبطة بما استغلق من أساليب وألفاظ اللغة فهو " ***رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه والبلاغة يأمرها فتطيعه*** " (٣٠) وهو أيضا " ***يطأ الفصاحة بنعليه*** "(٣١) . ومن ناحية ثانية فهو بقدرته البيانية تلك يغزو القلوب والعقول محققا مبتغاه . ربما بدأ ذلك تأويلا بعيدا ، غير أن ماتنطق به الشخصية إضافة إلى فعلها فى المستمعين يؤيد ذلك وسنمثل بمقامتين.

فى المقامة السجستانية يخطب أبو الفتح خطبة طويلة معرفا فيها نفسه بما يؤيد فكرة القصدية فى الاسم يقول :"***سلوا عنى البلاد وحصونها . والجبال وحزونها . والأودية وبطونها . والبحار وعيونها . والخيل ومتونها . من الذى ملك أسوارها . وعرف أسرارها . ونهج سمتها . وولج حرتها . سلوا الملوك وخزائنها . والأغلاق ومعادنها . والأمور وبواطنها . والعلوم ومواطنها . والخطوب ومغالقها . والحروب ومضايقها . من الذى أخذ مختزنها ولم يؤد ثمنها . ومن الذى ملك مفاتحها . وعرف مصالحها ... يرانى أحدكم راكب فرس .ناشر هوس . يقول :هذا أبو العجب لا ولكنى أبو***

العجائب.عاينتها وعانيتها...وأخو الأغلاق صعباً وجدتها وهونا أضعتها" (٣٢)
يبـــــدو هنا الإسكندرى فاتحًا لكل مستغلق ، واصلاً لبواطن الأمـــور ؛ إنـــه خبير فى اكتشاف ماتحت السطح ، وفى الوقت نفسه فـــهو عـــادة مـــايغزو بحديثه عقول وقلوب مستمعيه لينال عطيتهم .

النموذج الثانى هو المقامة القزوينية ، حيث يتعرض أبو الفتح لجماعة من "الفاتحين" ليقوم معهم بالدور النقيض لصفتهم ، إنه يغزوهم برائع شعـــره ونثره ، مؤكدًا قدرته على فتح طريق داخل الآخر أيًا كان ، ذلـــك الطريـــق يمكنه من تحقيق هدفه المسبق . ويبدو موقف الغزو الذى وصفه عيسى بـــن هشام فى المقامة القزوينية مبرزا لقدرة الإسكندرى على الغزو المضاد .

الشطر الثانى من الاسم يشير إلى نسب أبى الفتح ؛ إنـــه إســكندرى ولعله – كما سبقت الإشارة – ينتسب للإسكندر الأكبر أو لمدينة الإســـكندرية التى لا نعرف موقعها يقينا ، إن الاسم يبدو ملقيا بظلاله على فكرة اللاانتماء كاختيار وجودى ؛ فالإسكندرى يبدو نبتا شيطانيا جاء من كل مكان قاصدا كل مكان يمكن أن تصل إليه قدماه . ولعل تعريفه لنفسه فـــى نهايـــة المقـــامتين البلخية والقزوينية يؤكد لانتمائه ذلك ؛ يقول فى نهاية البلخية :

"إن لـــله عـــــــــبيدا أخـــذوا العمـــر خليطـــــا
فـــهم يمســـون أعـــــرا بـــا ويضـــحون نبيطا "(٣٣)

ويقول فى نهاية القزوينية :

" أنا حالى من الزمان	كحالى مع النسب
نسبى فى يد الزمان	إذا سامه انقلب
أنا أمسى من النبيط	وأضحى من العرب " (٣٤)

ولعل عدم انتماء الإسكندرى أدى إلى ملمح آخر هو عدم ظهور حنين لديه لمكان ما على وجه الأرض ، وذلك مما يصنع خصوصية لشخصية أبى الفتح بالنسبة لما عرف عن المكدين فى الواقع ، وفى بعض نصوص المقامات الأخرى كمقامات الحريرى . فمما عرف عن المكدين أنهم وإن طافوا الآفاق ، يظل هناك مكان يستولى على حبهم وتصيبهم الحسرة لفراقه يقول حسن إسماعيل : " والمكدى فى نهاية أمره وبعد رحلة تطواف شملت شرق البلاد وغربها ... لاينسى بلادا بعينها ، زارها وطاف بها ، وشهد من كرمها ما حرك فؤاده بعد رحيله عنها . فينظم فيها ما يشبه الحسرة على فراقها " (٣٥)

وفى مقامات الحريرى كثيرا ما يعبر أبو زيد السروجى البطل عن حنينه لبلدته سروج بما لانجد مثيلا له عند الإسكندرى الذى لا يظهر فى المقامات كلها حنينا لمكان ما ولا لشخص ما . ولعل المؤلف الضمنى كان حريصا على ذلك ، فحين أراد أن يظهر حنينا لشخص خلف بن أحمد ولموطنه سجستان ، اختار شخصا آخر ليكون بطل المقامة هو شخص

الناجم[٣٦] والأمر مختلف حين يقصد الإسكندرى سجستان وأميرها ، إنه لا يحن لهما؛ فقد حدد مقصده المتسق مع شخصيته ، فهو يهدف إلى الكسب المادى كدأبه دائما يقول : " ***أما إنى أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج . ومشعر الكرم . لا مشعر الحرم . وبيت السبى لا بيت الهدى . وقبلة الصلات لا قبلة الصلاة ومنى الضيف لا منى الخيف.*** " [٣٧]

إن شخصية الإسكندرى تسمح برسم صورة تبدو ثابتة ، مع صعوبة رصد ملامح نفسية متحركة ومتفاعلة مع المحيط ؛ فهى شخصية مسطحة Flat، شأنها شأن الشخصيات فى بعض الأنواع السردية كالحكاية الخرافية .[٣٨]

ولعل وصف عبد الفتاح كيليطو لشخصية أبى الفتح بأنها " مجموع من الممكنات يستطيع ، حسب هواه ، إخراجها إلى الفعل واحدا بعد الآخر ".[٣٩] لعل هذا الوصف هو أقرب ما يعبر عن طبيعة الشخصية التى قصد من خلالها إبراز بعض التجليات المعدة سلفا من قبل المؤلف الضمنى؛ لذلك فشخصية الإسكندرى لاتعنى بالاتساق المنطقى لتجلياتها [٤٠] ، إنها متشعبة بقدر تشعب المواقف التى توضع فيها . ففى حين نجد الإسكندرى ماجنا لوطيا فى المقامة الرصافية ، ومستهينا بالقيم الأخلاقية والدينية كما فى الخمرية والموصلية ، نجده واعظا تقيا فى الأهوازية والوعظية . وفى حين نراه ناقدا متفلسفا فى الجاحظية والقريضية نجده مدعيا للجنون فى المارستانية ومجنونا فى الحلوانية .

ومن الواضح أن هذه الممكنات التى تمثلها شخصية أبى الفتح ترتبط بمحورين رئيسين فيها ؛ أولهما هو العلم الذى يتمثل فى العلم باللغة وأساليبها،

والأدب وفنونه وتاريخه ، وثانيهما هو القدرة على التلون والتشكل لمجاراة الأيام التى ضاع فيها كل صاحب عقل وعلم ، وفاز فيها كل ممخرق متحامق، بما يبرر التناقض الظاهر فى سلوك الإسكندرى ، ولطالما أعلن الإسكندرى موقفه هذا شعرا فى نهايات المقامات ، من ذلك قوله :

" هذا الزمان مشوم كما تراه غشوم
الحمق فيه مليح والعقل عيب ولوم" (٤١)

وقوله :

" لاتكذبن بعقل ما العقل إلا الجنون " (٤٢)

وقوله :

" الذنب للأيام لا لى فاعتب على صرف الليالى
بالحمق أدركت المنى ورفلت فى حلل الجمال " (٤٣)

بناء على هذين المحورين تبدو شخصية الإسكندرى ، وقد رسمت لا لتعبر بدقة عن مكد أو عن مجتمع المكدين ، وإنما لتقوم باستغلال بعض سمات هذا المجتمع بهدف إظهار تلك القدرة الفذة على إتيان طرائق التعبير شعرا ونثرا ، ومن ناحية أخرى بهدف إعلان موقف من الدهر والأيام تعبر

عنه شخصية المكدى بصورة متكررة ، لما عرف عن طائفة المكديـــن مـــن معاداتهم للدهر وصروفه ، واختيارهم للحمق كوسيلة لكسب العيش.(٤٤)

٢- عيسى بن هشام :

لعل أول ما يلفت النظر فى شخصية عيسى هو مساحة التشابـــه مـــع شخصية أبى الفتح الإسكندرى ، فعيسى أيضا جواب آفاق لا يعرف منبتـــه ، مما يشير إلى اشتراكه مع الإسكندرى فى لاانتمائه . وهو كذلك على درايـــة بالشعر والشعراء حتى أنه يقول عن نفسه فى المقامة العراقية : " ***تصفحـــت دواوين الشعراء حتى ظننتنى لم أبق فى القوس منزع ظفر*** "(٤٥) وهو طول المقامات منشغل بمذاكرة الشعر والبحث عن شرود الألفاظ والمعانى. غير أن درايته بالشعر واللغة وغريبها تتراجع أمام دراية الإسكندرى وقدرته ، وعادة مايعترف عيسى له بالتفوق سواء ضمنا كما فى المقامة البلخية ، والجاحظية ، أو صراحة كما فى المقامة العراقية والشعرية . يؤكد ذلك أن مـــا ورد مـــن أبيات شعر على لسان عيسى هو اثنان وثلاثون بيتا من مجمل واحد وســـتين وثلاثمائة بيت ينطق الإسكندرى معظمها .

من ناحية ثانية فعيسى يبدو معجبا ليس فقط بقدرة الإسكندرى البيانية، ولكن أيضا بحيله وحماقاته التى شاركه فيها فى كل من المقامتين الموصلية والأرمنية ومارسها بنفسه فى المقامة البغداذية ، بما يعكس أن عيسى ربمـــا كان مستهينا بالقيم الأخلاقية كحال الإسكندرى . فعيسى فى المقامة الأسدية لا يخفى اشتهاءه الجنسى للغلام حين يقول عنه" ***وجعل ينظر فتقتلنا ألحاظـــه * وينطق فتفتننا ألفاظه * والنفس تنازعنى فيه بالمحظور * والشيطان مـــن وراء الغرور*** "(٤٦) أو حين يقول فى المقامة نفسها" ***وحـــل قرطقتـــه – أى الغلام – فما استتر عنا الا بغلالة تنم عن بدنه ... وقد حارت البصائر فيـــه***

* ***ووقفت الأبصار عليه * وقد وتد كل منا شبقا*** " [٤٧] لامانع لدى عيسى من اللواط كصاحبه الإسكندرى ، غير أن عيسى يبدو مترددا بين الاستسلام لشهوته وكبحها ، فى حين لم يتردد الإسكندرى فى الرصافية . وفى المقامة الخمرية يدخل عيسى المسجد للصلاة وقد فاحت منه رائحة الخمر ، إنها استهانة لكنها لاتصل حد ما فعله الإسكندرى الذى يؤم الناس وهو فى الوقت نفسه ماجن عربيد لايقدم الخمر فقط ، إذ ربما يفعل مايتعدى ذلك مع فتاة الحان كما يوحى كلامها حين تقول " ***إن لى شيخا ظريف الطبع طريف المجون مر بى يوم الأحد فى دير المربد فسارنى حتى سرنى فوقعت الخلطة وتكررت الغبطة*** " [٤٨] يبدو هنا النص وقد عمد إلى رفع مكانة الإسكندرى من ناحية المجون أيضا بما تبدو معه شخصية عيسى تالية له ، وبذلك يبدو أن ملامح شخصية عيسى المتنوعة بين تاجر وحاكم وقاض وفقير وغنى مرتبطة بالتجلى الذى ستتخذه شخصية الإسكندرى، أو الذى يقتضيه الموقف الرئيس المسرود ؛ ففى المقامة الشامية يكون عيسى قاضيا ليفض الخلاف الدائر بين الإسكندرى وزوجتيه ويلقى الضوء على مجون واحتيال أبى الفتح فى خلال ذلك، بما يبدو معه عمل عيسى كقاض مجرد مناسبة لإكمال هيكل الحدث الرئيس الذى يهدف إلى التعرض لشخصية الإسكندرى يمكن إذن أن نستنتج أن صورة عيسى بن هشام تبدو تابعة دوما لشخصية الإسكندرى ، إن عيسى هو رفيق رحلة المقامات بهدف تأكيد الإشارة إلى أبى الفتح يقول الأخير فى المقامة المطلبية حين يسأله عيسى عن شخصه ونسبه " **نعم ضمنا طريق . وأنت لى رفيق** " [٤٩] أو هى متنوعة – أى صورة شخصية عيسى – لملاءمة الهدف المسبق من التأليف ، ففى المقامات العراقية والحمدانية والشعرية يكون وجود عيسى محددا فى التساؤل عن المعميات التى طرحها الإسكندرى عن الشعر أو الفرس ، وكذلك فى القريضية

والجاحظية والناجمية وغيرها يكون وجوده مجرد معـــبر ليمـــارس البطـــل خطابه. كل ذلك يطغى على ملامح شخصية عيسى ويضعــــها فـــى إطـــار الشخص المتساءل الذى يبحث عن الأدب في مظانه دون أن تظـــهر أبعـــاد أخرى في الشخصية ، أو نلمح أى تغير فى تركيبها بما يدخلنــا فـــى إطـــار الشخصيةالمسطحة Flat .

هناك ملمح أخير فى شخصية عيسى يؤكد وجودها الـــلازم لإبــراز الحدث وربما اختلط هنا دور الراوى بدور الشخصية ، هذا الملمح هو اتساع الفترة الزمنية التى تمثل عمر عيسى عن المعقول فعيسى يحكى أحداثا سمعها من معاصر لذى الرمة الموجود فى القرن الأول ، وهو يحكـــى عـــن أبـــى العنبس الصيمرى الموجود فى القرن الثالث،وكذلك يحكى عن خلف بن أحمد الموجود فى القرن الرابع ، بما يلزم معه أن يكون عمر عيسى قـــد تجـــاوز الثلاثة قرون على الأقل ، إن امتداد عمر عيسى عبر الزمن ربما عبر عـــن رغبة الثقافة فى خلق معمرين كما يقول كيليطو بهدف " ... ربـــط صـــلات الألفة مع الأسلاف" (٥٠) كما يمكن كذلك أن يعبر هذا الامتداد عن دور مـــهم لشخصية عيسى وهو ضمان صدق المروى وضمان تقبله ثقافيا ولعل ذلك هو الجسر الواصل بين شخصية عيسى والراوى عيسى .

٣- أبو العنبس الصيمرى :

لاتبدو شخصية أبى العنبس الصيمرى فى المقامة الصيمرية مسطحة Flat ، فقد رسم لها النص أبعادا تجعلها أقرب إلى الشخصية المركبـــة ذات الأبعاد المتعددة Round Character. وبغض النظر عن الوجود التـــاريخى لأبى العنبس الصيمرى فإن مايعنينا هو صورته كما يقدمها النص .

تبدأ المقامة بتوضيح ثراء أبى العنبس الذى يكشف عن جانب مهم فى شخصيته ، فهو مبسوط اليد ، لا يحسب للأيام حسابا فى سبيل استمتاعه اللحظى باللهو والمسامرة مع مجموعة من ندمائه . وتبدو شخصية أبى العنبس فى عيون مسامريه وقد ضربت فى كل كنانة بسهم يقول : " ***وكنت عندهم أعقل من عبد الله بن عباس . وأظرف من أبى نواس . وأسخى من حاتم . وأشجع من عمرو . وأبلغ من سحبان وائل . وأدهى من قصير . وأشعر من جرير . وأعذب من ماء الفرات . وأطيب من العافية لبذلى ومروءتى وإتلافى ذخيرتى*** ". (٥١)

يمكننا أن نستنتج مع أبى العنبس أن هذه الأوصاف مبالغ فيها من قبل الجماعة بسبب انتفاعهم منه ، ويصبح الملمح الذى يمكن الاطمئنان إليه فى شخصية أبى العنبس هو مايتبدى من الحدث نفسه ، وهو البذل والمروءة والإسراف ،والعلم المبدئى بالشعر والنثر الفنى وأيام العرب وأخبارها .

إن صحابة أبى العنبس قد انفضوا من حوله بمجرد أن نفد ما لديه ، وهنا يتطرق النص إلى مايقرب شخصية أبى العنبس إلى الشخصيات المركبة أو المتعددة الأبعاد Round Characters ، إذ يصف بصورة تفصيلية الأثر النفسى والجسمانى الذى أصاب أبا العنبس بسبب هجر الصحابة له ، بما يسمح بالاقتراب من تفاعلات الشخصية وتحولاتها الداخلية ، يقول أبو العنبس فى وصف حاله بعد هذا الهجر " ***وقد أورثونى الحسرة . واشتملت منهم على العبرة . لا أساوى بعرة ... وندمت حين لم تنفعنى الندامة . فبدلت بالجمال وحشة . وصارت بى طرشة ... وحصلت فى بيتى وحدى . متفتتة كبدى ... قد قرحت دموعى خدى ... عينى سخينة . ونفسى رهينة ... أشد***

حزنا من الخنساء على صخر . ومن هند على عمرو . وقد تاه عقلى . وتلاشت صحتى ... وكثرت أحلامى . وجزت فى الوساوس المقدار" (٥٢)

هكذا يمكن إدراك أبعاد الشخصية نتيجة لتفاعلها مع الحدث ، بما يؤدى إلى تحولات ملموسة عن الصورة التى قدمت فى بداية المقامة للشخصية نفسها . ويبدوالفقر وتخلى الرفاق وقد ولد فى الشخصية وعيا عميقا بذاتها وبالحياة ، بما يؤدى إلى الحركة التالية فى المقامة بهدف تغيير الوضع المتدنى الذى وصلت إليه الشخصية ؛ وذلك بالسعى والترحال الذى أكسب الشخصية ثروة من المعارف والمهارات والمال كذلك . والنص هنا يطيل فى وصف ما اكتسبته الشخصية ، وكأنه يشدد على التحول الحادث فيها بما ينتظر معه أن يتبدل سلوك الشخصية اذا ما تكررت التجربة نفسها مع الرفقة السابقة . وهذا ما يحدث بالفعل ؛ فحين يعود أبو العنبس إلى مدينة السلام حيث كان ، يدعو الجماعة نفسها إلى وليمة تشبه ما اعتادوه منه فى سالف الأيام ، لكنه هذه المرة قد أضمر خلاف ما أظهر ، يقول : " ***فلما قدمت بغداد ووجد القوم خيرى . وما رزقته فى سفرى . سروا بمقدمى ... وجعل كل واحد منهم يعتذر مما فعل ويظهر الندم على ماصنع. فأوهمتهم أنى قد صفحت عنهم. ولم أظهر لهم أثر الموجدة عليهم***" (٥٣) ثم يدبر أبو العنبس وليمة ويغدق على القوم فى الخمر حتى أصبحوا " ***من السكر أموات لايعقلون***"(٥٤) ثم يحضر حلاقا يتركه على القوم السكارى : " ***فحلق فى ساعة واحدة خمسة عشرة لحية . فصار القوم جردا مردا كأهل الجنة . وجعلت لحية كل واحد منهم مصرودة فى ثوبه ومعها رقعة مكتوب فيها : من أضمر بصديقه الغدر وترك الوفاء كان هذا مكافأته والجزاء .*** " (٥٥)

يظهر مما سبق أكثر من بعد فى شخصية أبى العنبس ، كما يتضح تفاعل تلك الشخصية مع الأحداث وتحولاتها بما يبرر اعتبارها شخصية مركبة .

٤- بشر بن عوانة :

تبدأ المقامة البشرية بتعريف مجمل لشخصية بشر بن عوانة : " **كان بشر بن عوانة العبدى صعلوكا** " (٥٦) بهذه الصفة دون غيرها يتم رسم شخصية بشر . ويبدو النص معتمدا على المخزون المعرفى لدى المتلقى عن شخصية الصعلوك . وكأنه بهذا التعريف المختصر جدا قد أحال المتلقى إلى نمط الشنفرى وتأبط شرا وعروة بن الورد وغيرهم من صعاليك العرب ، ويبدو أن اتكاء النص على هذا المخزون هو كل ما لدينا عن شخصية بشر بن عوانة ، فلا خصوصية لصاحبنا عما عرف عن الصعاليك من القوة والجلد والبراعة فى استخدام السلاح والإغارة على القوافل وقرض الشعر ... الخ، غير أن أحداث المقامة تستدعى قصة أخرى تكسب شخصية بشر ظلالا منها، هى قصة عنترة بن شداد ؛ فالبطل فى القصتين يبغى الزواج من ابنة عمه وفى الحالتين يقف العم دون إتمام الزواج ، وفى مواجهة إصرار البطل ، يكيد العم بهدف التخلص منه ، وذلك بأن يطلب شيئا فى مقابل إتمام الزواج ، مما يستلزم أن يسافر البطل فى طريق يتوقع أن يكون فيه هلاكه ، غير أن البطل يتغلب على المعوقات التى تقابله .

يمكن إذن اعتبار شخصية بشر بن عوانة معبرة بالأساس عن نمط الصعاليك وإن ألقى عليها بعض ظلال من شخصية عنترة بن شداد . وهى فى النهاية تدور فى إطار الشخصيات المسطحة التى تلتزم صورة ثابتة من

أول المقامة وحتى آخرها ، إنها مجرد دمية تتحرك لإتمام حدث قد خطط له مسبقًا ، بما ينفى إمكان استكناه ملامح عميقة للشخصية: تتماثل مع شخصية بشر شخصيتى غيلان بن عقبة (ذى الرمة) ، والفرزدق فى المقامة الغيلانية من حيث اعتماد النص على معطيات خارج نصية فى رسم أبعاد الشخصية ، لذلك لم يقدم النص أية تفصيلات عنها سوى الاسم .

ثانيًا : الشخصيات الهامشية :

وهى موجودات نصية لازمة لتكوين المشهد السردى ، دون أن يكون لملامحها الخاصة كشخصيات أية أهمية . ولذلك لم ينشغل النص بإطلاق أسماء عليها ، أو وصف سماتها الشكلية أو النفسية أو اهتماماتها أو غير ذلك مما يصنع خصوصية للشخصية . وعلى الرغم من ذلك فقد تكون هذه الشخصيات الهامشية مهمة فى سير الحدث كما فى المقامة الحلوانية ؛ حيث نجد عاملى الحمام هما المحرك الرئيس للجزء الأول في المقامة؛ يدخل أولهما على عيسى ليضع قطعة طين على جبينه ثم يخرج ليدخل آخر مدلكا جسد عيسى بعنف شديد ، ثم يدخل الأول لينشب عراك شرس بين العاملين حول أيهما أحق برأس عيسى ، بعدها يذهب العاملان لصاحب الحمام محتكمين.(٥٧) وكما هو واضح فالعاملان هما الفاعل الرئيس فى المشهد ، ورغم ذلك يظلان هامشيين على مستوى تكوين الشخصية ، أو على مستوى انشغال النص بتقديم أبعاد شخصيتيهما ، إنهما مجرد وظائف داخل السرد ، لا خصوصية للعوامل actants التى تقوم بها .

يمكن أن ينطبق هذا التحليل على معظم الشخصيات التى لم يسع النص لتسميتها، أو استكناه أكثر من وظيفتها . من هذه الشخصيات شخصية الشحاذ الذى يناظر أبا الفتح فى المقامة الدينارية ، وفتاة الحان فى المقامة

الخمرية ، ورفيق عيسى فى سفره فى المقامة الكوفية ، إذ تعرف كل شخصية مما سبق إجمالا بصفة واحدة لازمة لتصور قيامها بوظيفتها داخل السرد .

يمكن أن نستثنى من هذا التحليل شخصية التاجر فى المقامة المضيرية ؛ حيث يمكن استكناه بعض ملامح شخصيته من خلال الوصف المقدم فى المقامة ، ومن خلال الأحداث المحكية ، فهو ثرثار بصورة تتجاوز المألوف ، وهو أيضا شخص نفعى مستغل ، لاضير لديه من ظلم الناس واستغلال ظروفهم للحصول على مايطمع فيه ، وهذا ماحدث فى شرائه للبيت والعقد (٥٨). ومن مجمل الأحداث يمكن استنتاج أن هذا التاجر شخص مماطل لم يكن ينوى إطعام أبى الفتح ، وإنما أراد فقط أن يسخره لساعات محققا رغبته فى التفاخر بما يملك ، ومشبعا رغبة السيطرة والتسيد من خلال الوعد بالإطعام .

نخلص فى نهاية تحليل الشخصيات إلى أنها تنقسم فى المقامات إلى مركزية وهامشية تتميز المركزية بوجود اسم علم يدل عليها ، وإن اختلفت من حيث الوجود التاريخى من عدمه ، وهى فى الوقت نفسه شخصيات مسطحة Flat لم يقدم النص أبعادها الداخلية أو تحولاتها ، مكتفيا بإعطاء صورة ثابتة لها يسهل من خلال تلك الصورة أن نتوقع أفعال الشخصية ، ويستثنى من ذلك شخصية أبى العنبس الصيمرى ؛ حيث يمكن اعتبارها شخصية مركبة Round .

أما الشخصيات الهامشية فتبدو مجرد أدوار داخل السرد ، لاتوجد أية خصوصية للعوامل Actants القائمة بها ، ويستثنى من ذلك التاجر فى المقامة المضيرية .

الزمن الحكائى : Tense

فى مقامات الهمذانى كلها نواجه سردا لاحقا ، بحيث تبدأ عملية الحكاية بعد انتهاء الأحداث / والتصنيفات التالية للزمن Tense تسعى إلى كشف ملامح المخطط الزمنى الذى يعتمده النص ، وذلك من خلال بعدى الترتيب Order والديمومة Duration.

أولا : الترتيب : Order

وهو كما سبقت الإشارة فى الفصل الأول يعنى بضبط العلاقة بين زمن الأحداث الغفل أو المتن الحكائى ، والزمن كما يظهر فى البناء القصصى الذى يظهر لنا فى النص أى زمن المبنى الحكائى . ومن المهم الإشارة إلى أن التحليل سيتعامل مع روايات الإسكندرى عن نفسه بوصفها جزءا مشاركا فى صنع المخطط الزمنى للنص ، بغض النظر عن صدق هذه الروايات أو كذبها ؛ فهى فى نهاية الأمر أحداث تشارك فى صنع الإيهام الزمنى داخل النص ، فالزمن الذى يمكن استشعاره وتحليله هو مجرد تقنية تعتمد على إيهام المتلقى بإحساس ما للزمن ، قياسا بما نعرفه فى حياتنا الواقعية .

بمراعاة الملاحظة السابقة سنجد الترتيب order فى مقامات الهمذانى يتخذ حالتين أساسيتين :

أولا : حالة التوازن المثالى.

ثانيا : حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى .

في حالة التوازن المثالي يتوازى زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها ؛ أي إن عملية الكتابة أو الرواية قد راعت الترتيب الزمني نفسه للأحداث كما يتصور أنها وقعت. ويمكن التمثيل لذلك بالمقامة الحرزية ، حيث تتلخص الأحداث الغفل في الآتي :

١- عيسى يقرر العودة من غربته .

٢- عيسى يركب سفينة.

٣- السفينة تتعرض لهياج البحر وخطر الغرق.

٤- جماعة الركاب تفزع بشدة ، عدا رجل واحد جلس هادئا .

٥- الجماعة تسأل الرجل عن سر هدوئه وتسأله العون .

٦- الرجل يمنح كل واحد حرزا في مقابل دينارين.

٧- السفينة تصل سالمة .

٨- الرجل يكشف لعيسى حقيقة الخدعة .

إن هذا الترتيب للأحداث يتوازى تماما مع تتالي عرضها داخل البناء الذي قدمت فيه ، ويتحقق التوازن المثالي في خمس وعشرين مقامة (٥٩) في حين يكسر في باقي المقامات عن طريق استرجاع واحد لحدث سابق ، أو عدة أحداث سابقة لتلك التي تم حكيها. مثال ذلك المقامة القزوينية ؛ حيث يشترك عيسى في غزو أحد الثغور وهناك يسمعون صوت رجل ينشد شعرا يحكي فيه عن حياته ، وكيف أخفى إيمانه خشية انتقام قومه ، إلى أن هرب تاركا وراءه الكثير من الخيرات ، لإيثاره دينه على دنياه ، ثم يسأل الجماعة أن يساعدوه . أخيرا يكتشف عيسى أن هذا الرجل هو الإسكندري عينه .

يمكن ترتيب الأحداث الغفل كما يتصور وقوعها كالآتى :

١- هناك رجل نبطى على دين قومه .

٢- هذا الرجل أسلم وأخفى إيمانه .

٣- هذا الرجل يهرب فى اتجاه بلاد المسلمين .

٤- عيسى يخرج فى وسط جماعة الغازين .

٥- الرجل النبطى يقابل عيسى وجماعته .

٦- الرجل يقص قصته .

٧- عيسى يكتشف أن الرجل هو الإسكندرى ولا يفضح كذبته .

إن هذا الترتيب للأحداث الغفل لا يتم التقيد به فى بناء المقامة ؛ فعيسى يبدأ من لحظة غزوهم للثغر ، ثم يعرض مقابلتهم للنبطى ، ثم يقص النبطى قصته ، وأخيرا يكتشف عيسى حقيقة الرجل . على ذلك يكون الترتيب فى بناء المقامة كالآتى :

٤ - ٥ - ٦ - ١ - ٢ - ٣ - ٧

مما يدخل السرد فى حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى المسيطرة فى باقى المقامات الاثنتين والخمسين .

ولعل المقامة المضيرية تمثل حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى خير تمثيل ؛ حيث يبدأ السرد من لحظة تأخذ فى التأزم تدريجيا ، حين يكتشف القوم معاداة الإسكندرى للمضيرة ويسألونه عن سر تلك المعاداة ،

فيحكى لهم قصة حدثت له قبل اجتماعه بهم مفسرا من خلالها موقفـــه مــن المضيرة .

إن الانطلاق من وسط المتن الحكائى فى المقامات غالبا ما يتم عــبر آلية الاسترجاع Analepsis[٦٠] الذى يرتبط بالحدث المحكى الحاضر ، فهو إما استرجاع خارجى ؛ وفيه يظل الحدث الذى يتم استرجاعه خارج الإطــار الزمنى للمحكى الأساسى[٦١] ، وإما استرجاع مزجى ؛ وفيه يلتقى الاسترجاع بلحظة بداية الحدث الأساسى. [٦٢]

يتضح الاسترجاع الخارجى فى المقامة المضيرية ؛ حيث تقع المــدة الزمنية التى يدور فيها الحدث المسترجع خارج إطار المحكى الأساسى ، وهو اجتماع عيسى مع أبى الفتح وآخرين فى دعوة بعض التجار ، هـــذا النــوع من الاسترجاع يوجد فى المقامات كلها التى تستخدم تقنية الانطلاق من وسط المتن الحكائى ، باستثناء مقامات أربعة هى الجرجانية والبصرية والقزوينيــة والأسودية .

وكنموذج للاسترجاع المزجى نقف عند المقامة الأســـودية ؛ وفيــها ينزل عيسى ضيفا على شخص الأسود بن قنان وهناك يجد الإسكندرى الذى نزل ضيفا عند الشخص نفسه وأقام هناك حتى وصول عيسى .

الإسكندرى فى هذه المقامة يسترجع حدث نزوله ضيفا وإقامته عنــد الأسود، هذا الحدث قد استمر حتى لحظة وقوع الحدث الإطار وهــو نــزول عيسى ضيفا ومقابلته للإسكندرى .

ثانيا : الديمومة : Duration

من خلال الديمومة Duration يمكن ضبط إيقاع السرد وذلك برصد

آليات أربعة هى الحذف Ellipsis ، والخلاصة Summary ، والمشهد Scene ، والوقفة Pause .

١- الحذف : Ellipsis

ويتمثل فى الأحداث التى يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها ، وبذلك فهو السرعة القصوى التى يتخذها السرد .

فى المقامات كثيرا ما يظهر الحذف ليمر على أحداث أراد النص تهميشها، وصولا إلى الحدث الرئيس . إنها أحداث يصنع حذفها فجوات يمكن أن تتعدد التصورات التى تملؤها إذا ما كان الحذف غير محدد . يتضح ذلك فى المقامة القريضية حين يقول عيسى " **طرحتنى النوى مطارحها حتى إذا وطئت جرجان الأقصى...** " (٦٣) . إن ماحدث لعيسى منذ طرحته النوى حتى وصوله جرجان غير مذكور بما تبدو معه المدة الزمنية المحذوفة كومضة خاطفة أشار النص فقط إلى وجودها دون أن يحددها بأية طريقة إنه حذف صريح على مستوى الشكل وغير محدد مضمونيا. وفى المقامة الساسانية مايوضح ذلك حيث يقول عيسى " **أحلتنى دمشق بعض اسفارى فبينا أنا يوما على باب دارى إذ طلع على ...**" (٦٤) هنا نجد الحذف ضمنيا غير محدد ، فلم يشر الراوى إلى المدة الزمنية الواقعة بين وصوله دمشق ويوم وقوع الحدث، وهو لذلك حذف غير محدد .

فى المقامة الموصلية نجد حذفا آخر ، فبين خروج عيسى والإسكندرى من دار الميت ووصولهما القرية التى يتهددها السيل ، نجد حذفا صريحا وغير محدد فلم تتم الإشارة إلى الفترة الزمنية التى قطعاها حتى الوصول إلى القرية ، يقول عيسى" ***فانسللنا هاربين حتى أتينا قرية على شفير واد السيل يطرقها*** "(٦٥)، وفى المقامة الأسودية هناك حذف صريح

غير محدد ، حين يقول عيسى فى نهايتها " *ثم عشنا زمانا فى ذلك الجناب حتى أمنا فراح مشرقا ورحت مغربا* " [٦٦] هناك إشارة لمدة زمنية تم حذف أحداثها من خلال كلمة " زمانا" المنكرة ، دون أن تكون هناك قرينة تحدد ولو بالتقريب طول هذه المدة .

يمكن استنتاج أن الحذف موجود عموما فى المقامات بهدف إسقاط فترات زمنية، وتهميش ما وقع فيها من أحداث لصالح الأحداث الرئيسة التى يريد النص إظهارها ، ودون أن يبدو أن وراء ذلك الحذف أية قصدية لصنع توافق تركيبى بين المقاطع ، بهدف تضمين بعض الدلالات .

٢- الخلاصة : Summary

توجد الخلاصة Summary بكثافة فى مقامات الهمذانى مؤدية عددا من الوظائف، ففى المقامة القريضية يمر عيسى على فترة زمنية تقدر بعدة سنوات عارضا خلاصتها حين يقول لحظة تعرفه على الإسكندرى : " *ألست أبا الفتح . ألم نربك فينا وليدا. ولبثت فينا من عمرك سنين* " [٦٧] إن عيسى يختصر الأحداث التى وقعت فى الفترة الزمنية التى قضاها أبو الفتح معه فى جملتين ، مقدما بهذه الخلاصة معلومة تؤدى إلى كشف زيف ادعاء أبى الفتح .

ولعل المقامة الكوفية تقدم نموذجا واضحا للخلاصة التى تختصر فترة زمنية طويلة ، بما وقع فيها من أحداث فى جمل قصيرة معبرة عن محتوى هذه الأحداث ، يقول عيسى فى بداية المقامة : " *كنت وأنا فتى السن أشد رحلى لكل عماية . وأركض طرفى إلى كل غواية. حتى شربت من العمر سائغه . ولبست من الدهر سابغه . فلما انصاح النهار بجانب ليلى .*

وجمعت للمعاد ذيلي . وطئت ظهر المروضة . لأداء المفروضة". [٦٨] لقـــد لخص عيسى فترة شبابه حتى وصوله الكهولة مشيرا إلى أحداث معينة هى ما يعنيه ذكرها فى ذلك السياق ، لتوضيح المفارقة بين سـلوكه حـال شبابـه وسلوكه بعد أن غزا المشيب رأسه . فى المقامة نفسها يقدم الراوى خلاصـة لفترة زمنية أخرى قضاها مع رفيق رحلته وذلك فى قوله " ***وصحبنـى فـى الطريق رفيق لم أنكره من سوء . فلما تجالينا . وخبرنا بحالينـا . سـفرت القصة عن أصل كوفى . ومذهب صوفى".*** [٦٩] إنه يعرض بصورة مجملـة شخصية هامشية لا يتسع مقام الحديث لتفصيل القول فى أبعادهـا ممـا يعـد استفادة من وظائف الخلاصة التى تعرض بإجمال الشخصيات الهامشية .

ومن مهام الخلاصة الواضحة فى المقامات أيضا تقديم الاسـترجاع . ففى المقامة المضيرية يلخص أبو الفتح ما يشعره وما يتوقع حدوثه إن هو قام بالاسترجاع يقول " ***قصتى معها أطول من مصيبتى فيها. ولو حدثتكم بها لم آمن المقت . وإضاعة الوقت".*** [٧٠]

وفى المقامة الشيرازية تلعب الخلاصة دورا تفسيريا ، فالإسـكندرى قد وقعت له أحداث أدت إلى تبدل حاله وهيئته ، حيث كان " ***ذا شارة وجمال وهيئة وكمال".*** [٧١] ثم بعد مرور فترة هو " ***كهل قد غبر فى وجهه الفقـر . وانتزف ماءه الدهر . وقلم أظافره العدم...*** " [٧٢]

وحين يسأل عيسى عن سر تبدل حال الإسـكندرى ، يقـدم الأخـير خلاصة تفسيرية لمجمل الأحداث التى وقعت بما أدى إلى هذا التحول الشديد فى حاله يدور الحوار التالى " ***فقلت – أى عيسى – شد ما هزلت بعـدى ****

*وحلت عن عهدى * فانفض إلى جملة حالك * وسبب اختلالك * فقال نكحت خضراء دمنة * وشقيت منها بابنة * فأنا منها فى محنة".*[٧٣]

وحين يستمر عيسى فى الحوار يقدم الإسكندرى خلاصة تفسيرية ثانية توضح السر فى عدم تخلصه من هذه الزيجة يتضح ذلك فى الحوار التالى : "*فقلت – أى عيسى – هلا سرحت * واسترحت * فأومأ إلى عضوه * ورجع فى شدوه * وأنشأ يقول:*

لى تحت الذيل سيف	*لست أسخو بقرابه*
قد حنى ظهرى وقد	*أمطرنى نوع عذابه*
إن يقم يحك لنا	*خرطوم فيل فى انتصابه*[٧٤]

إن إشارة الإسكندرى إلى عضوه ، إضافة إلى الأبيات التالية لها ، تعتبر خلاصة تفسيرية لاستمرار الأحداث التى أدت إلى تحول أبى الفتح إلى حالة العدم تلك .

٣- المشهد : Scene

لا تكاد تخلو مقامة من مشهد scene يتم تفصيل دقائقه ، بما يكسب الإيقاع الزمنى فى السرد تباطؤا ملحوظا . وربما يصح اعتبار المقامات سردا مشهديا بالدرجة الأولى ؛ إذ غالبا ما تتكون المقامة الواحدة من مشهد واحد يتخلله الحوار أحيانا[٧٥] .

فى المقامة الأسدية يغلب إيقاع المشهد على المقامة كلها ، فهو مستخدم فى وصف لقاء الجماعة بالأسد ، وفى وصف لقائها بالفتى الهارب ،

وأيضا فى لقاء عيسى بالإسكندرى . ويمكن الاكتفاء بموقف واحد كنمـــوذج للمشهد ، وهو لقاء الجماعة بالأسد . يقول الراوى" *وملنا مع النعـــاس فمــا راعنا إلا صهيل الخيل . ونظرت إلى فرسى وقد أرهـــف أذنيـــه . وطمـــح بعينيه . يجذ قوى الحبل بمشافره ويخد خد الأرض بحوافره . ثم اضطربـــت الخيل فأرسلت الأبوال. وقطعت الحبال . وأخذت نحو الجبال. وطار كل واحد منا إلى سلاحه . فإذا السبع فى فروة الموت . قد طلع من غابه . منتفخا فى إهابه. كاشرا عن أنيابه . بطرف قد ملىء صلفا. وأنف قـــد حشـــى أنفـــا. وصـــدر لا يبرحـــه القلـــب . ولا يسـكنه الرعـــب . وقلنـــــا خطـــب ملم . وحادث مهم . وتبادر إليه من سرعان الرفقة فتى :*

أخضر الجلدة فى بيت العرب   يمـــلأ الدلو إلى عقـــد الكرب

يقلب ساقه قدر. وسيف كله أثر. وملكته سورة الأسد فخانته أرض قدمــــه. حتى سقط ليده وفمه. وتجاوز الأسد مصرعه إلى من كان معه. ودعا الحين أخاه بمثل ما دعاه . فصار إليه . وعقل الرعـــب يديـــه . فـــأخذ أرضـــه . وافترش الليث صدره . ولكنى رميته بعمامتى وشغلت فمه . حتى حقنت دمه . وقام الفتى فوجأ بطنه حتى هلك الفتى من خوفه. والأسد للوجأة فى جوفه . ونـهضنا فى إثر الخيل فتألفنا منها ماثبت . وتركنا ما أفلت . وعدنا إلـــى الرفيق لنجهزه " (٧٦)

إن رصد التفاصيل يؤدى إلى الإحساس ببطء ملحـــوظ فـــى حركـــة الزمن داخل المشهد ، بما يتناسب مع أهمية الحدث . ويمكن الإحساس بإيقاع المشهد من خلال المقارنة بين عدد الجمل التى تعرضه وعدد الجمـــل التـــى تمثل الخلاصة فى علاقة كليهما بطول الفترة الزمنية التى يعرضها كل منهما.

فالمشهد السابق قد استغرق دقائق لا تتجاوز الساعة ، فى حين تعرض الخلاصة – كما اتضح – أحداثا تستغرق أياما أو أشهرا أو سنينا فى عدد قليل من الجمل لايتجاوز نصف الصفحة . إن ذلك البطء فى الإيقاع الذى يحققه المشهد ، يمنح المتلقى إحساسا قويا بالمشاركة فى الحدث ، بما يحقق تفاعلا أكثر عمقا مع السرد المقدم .

٤- الوقفة Pause

تشكل الوقفة pause الآلية الثانية الأكثر أهمية فى إيقاع المقامات الزمنى بعد المشهد scene . وتتمثل الوقفة داخل المقامات فى المنولوجات الطويلة التى عادة ما يقولها الإسكندرى معبرا عن قدرته البيانية والبلاغية . وفيها يبدو السرد وقد توقف تماما بما يدخلنا فى إطار الوصف [٧٧] وهو فى المقامات غالبا ما ينصب على حال الإسكندرى . أو ربما تمثلت الوقفة فى تفسير البطل لألغاز الشعر كما فى المقامتين العراقية والشعرية .

وكمثال للوقفة تكفى الإحالة على المنولوجات التى يقدمها الإسكندرى فى المقامات الأهوازية [٧٨]، والوعظية [٧٩]،والوصية [٨٠]. إنه خطاب وعظى يؤدى إلى الإحساس بتوقف السرد ، ومثله وصف أبى العنبس الصيمرى لحاله بعد هجر الأصحاب له . [٨١]

نخلص من تحليل الزمن فى المقامات إلى أن الترتيب Order يتخذ حالتين هما :

١- حالة التوازن المثالى.

٢- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى .

وتتم حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى من خـــلال آليــة الاســترجاع Analepsis، وهو إما استرجاع خارجى ، أو استرجاع مزجى .

وعلى مستوى الديمومة Duration يتخذ إيقاع السرد فى المقامــات سرعات أربعة هى الحذف Ellipsis والخلاصة Summary ، والمشــهد Scene والوقفة Pause .

الفضاء الحكائى Space

عادة ما تؤدى الفضاءات فى السرد إحدى وظيفتين أو كلتيهما ، الأولى هى تأطير الأحداث بصنع مساحة الحركة الملائمة للشخصيات ، وكذلك برسم الخلفية المكانية الموهمة بواقعية السرد ، بما يتلاءم مع الحدث مع التفاوت فى رسم تفاصيل هذه الخلفية ، والوظيفة الثانية يمكن اعتبارها وظيفة تمثيلية ، إذ يتحول الفضاء نفسه إلى موضوع للسرد . (٨٢)

وفى مقامات الهمذانى يمكن اعتبار الفضاء الحكائى منتميًا للوظيفة الأولى بقليل من الانزياح ؛ فالأماكن المختلفة فى المقامات، سواء صريحة أو ضمنية ، تلعب بالأساس دور التأطير (٨٣) ، ولكنها قد لاتقف عند حد التأطير المحايد للأحداث والشخصيات ؛ إذ من المحتمل أن تكون بعض الأماكن كما يطرحها النص دالة ، بما يخدم أية قراءة تأويلية للمقامات (٨٤) دون أن يصبح الفضاء فى ذاته موضوعًا للسرد ، ومن هنا جاء الانزياح عن الوظيفة الأولى دونما التباس مع الوظيفة الثانية .

يمكن تحليل مكون الفضاء Space فى المقامات من خلال التعرض لبعدين أساسيين ؛ الأول هو المدن التى تقع فيها الأحداث الرئيسة بوصفها الإطار الأوسع الذى يضم عالم السرد والثانى هو الأماكن المحددة التى تظهر مباشرة فى النص كالسوق والطريق والمسجد وغيرها .

من الملاحظ أن نص المقامات يحرص على ذكر المدينة التى يدور فيها الحدث الرئيس فى معظم المقامات ؛ فهناك أربعون مقامة يذكر الراوى فيها اسم المدينة فى مقابل اثنتى عشرة مقامة جاءت بدون تحديد اسم المدينة التى تدور فيها الأحداث . (٨٥) هذه المدن التى ذكرت فى المقامات كإطار للحدث تقع بين العراق وفارس والشام (٨٦) فى حين لا تظهر أية مدينة من

مصر أو المغرب العربى أو الأندلس كإطـــار للحــدث ، ممـــا يشــير إلـــى أن الفضاء الكونى المؤطر لعالم المقامات ، الذى ربما عـــبر عـــن الحـــدود الفضائية للعالم فى ذهن المؤلف الضمني للنص ، هذا الفضاء محدد بالجـــانب الشرقى من مملكة الإسلام ، وربما يشير تكرر ذكر بغداد كمدينة إطار أكـــثر من غيرها من المدن (تسع مرات) إلى كونها مركـــز هـــذا العـــالم . لعـــل الملاحظة السابقة عن حدود الفضاء فى المقامات تشـــير إلـــى أن الملامـــح الحضارية والثقافية التى يتناولها النص تتخذ من المشرق الإســـلامى مادتـــها الأساسية، فى حين يصبح المغرب العربى مجهولا أو كالمجـــهول ، تمامـــا كممالك الروم والصين وغيرها من الحضارات التى تمثـــل الآخـــر المغـــاير بالنسبة للحضارة الإسلامية . (٨٧)

البعد الثانى فى نص المقامات يتمثل فى الأماكن المعينة التى تـــدور فيها الأحداث كالطريق والسوق والمسجد وغيرها ، تلك الأماكن غالبا ما يقدم النص وصفا مجملا لها بما يجعلها مجرد إطار للحدث ، غير أن هناك انحرافا عن ذلك الوصف المجمل يحدث فى بعض المقامات ، بما يكسب المكان دلالة رمزية ، يمكن أن تتضافر مع باقى تقنيات السرد فى إنتـــاج دلالـــة محتملـــة للنص .

فى المقامة السجستانية يتم تحديد الفضاء بصورة لافتة، إنه يشبه إطار الصورة المزدوج ، تمثل المدينة حده الأول ، ويمثل السوق حـــده الثـــانى ، يقول عيسى : " ***مضيت إلى السوق أختار منزلا فحين انتهيت من دائرة البلد إلى نقطتها . ومن قلادة السوق إلى واسطتها . خرق سمعى صوت له مـــن كل عرق معنى*** " (٨٨) يبدو السوق هنا مركز البلدة ، وقد اختـــار عيســـى أن يضعه فى صورة قلادة بما يرسم صورة بصرية لاصطفـــاف الباعـــة علـــى

جانبى الفضاء. يصل عيسى فى النهاية إلى واسطة هذا العقد ، إنه فى مركز المركز ، وهناك يظهر الإسكندرى بما تبدو معه صورة الفضاء مؤكدة لمكانته، فالإسكندرى يقع فى القلب من ذلك الفضاء ، بما يركز الانتباه مبدئيًّا عليه قبل أن ينطق أو نتعرف على شخصيته ، وبما يتساوق كذلك مع مركزية الإسكندرى بوصفه نموذج البيان والقدرة الأدبية .

فى المقامة الأسدية يقف الراوى قليلا ليرسم صورةً لوادٍ ظهر له ولجماعته فى الطريق يقول : " ***وتاح لنا واد فى سفح جبل ذى آلاء وأثل كالعذارى يسرحن الضفائر . وينشرن الغدائر*** " [٨٩] الوادى يقبع فى سفح جبل، ويبدو بقعة من الخضار المناقض لما حوله، الوادى إذن فضاء يعد بالماء والظل والآمن من الأرض يقول بعد وصف الوادى: " ***ومالت الهاجرة بنا ونزلنا نغور ونغور*** "[٩٠] ومن الواضح أن ذكر شجر الآلاء هنا لم يأت عفوا ،فالآلاء كما يشرح الشيخ محمد عبده "***شجر مر طعمه وثمره غير أنه دائم الخضرة حسن المنظر وقد يشبه به من يجمل منظره ويقبح مخبره***" [٩١] ولايخفى ما فى وصف الشجر بأنه كالعذارى من إغراء يفرضه حالهم.

إن وصف الشجر فى المشهد السابق يعد أهم صفات المكان ، وهو بذلك مكان يرمز للحدث الذى سيدور فيه ، حيث يبدو الوادى جميلا من الخارج مخفيا الموت بداخله. ومن الواضح أن المقامة نفسها تؤكد المعنى السابق ؛ فحين يقابل الغلام الهارب جماعة عيسى ، يقودهم إلى عين ماء تقع أيضا فى" ***سفح الجبل*** " [٩٢] وكسابقه ، يمنح المكان وعدا بالظل والماء والأمن فى حين يخفى باطنه الموت على يد الغلام ، الذى يلعب دور الأسد بالنسبة للمكان الأول .

إذا انتقلنا إلى المقامة الجاحظية ، نجد إطالة غير معتادة فى وصف الفضاء الذى يوجد فيه عيسى وصحبته يقول الراوى :"*فأفضى بنا السير إلى دار .*

تركت والحسن تأخذه	*تنتقى منه وتنتخب*
فانتقت منه طرائفه	*واستزادت بعض ما تهب*

قد فرش بساطها . وبسطت أنماطها . ومد سماطها . وقوم قد أخذوا الوقت بين آس مخضود . وورد منضود . ودن مفصود . وناى وعود . فصرنا إليهم وصارو إلينا . ثم عكفنا على خوان قد ملئت حياضه . ونورت رياضه. واصطفت جفانه . واختلفت ألوانه . فمن حالك بإزائه ناصع . ومن قان تلقاءه فاقع. "[٩٣] صورة الفضاء تبدأ من الإطار – الدار – مرورا بالمحتويات ، وانتهاء باستخدام الإيحاءات اللونية فى وصف المائدة بما عليها من أطعمة. الفضاء هنا يبدو فاعلا ، فالدار هى من ينتقى وينتخب من الحسن ، كما تبدو محتوياتها أيضا فواعل ، فكأنما فرش البساط وبسطت الأنماط ومد السماط من تلقاء أنفسهم. أما الطعام المقدم فهو يبدو جامعا لكل فاخر شهى من الأطعمة . يضاف إلى ذلك حالة الطرب التى يخلقها وجود الناى والعود .

من الممكن بعد هذا الوصف اعتبار الدار بما ومن فيها تعبيرا عن اكتمال مثالى على المستوى الحضارى ، فكل شىء يبدو وقد بلغ النهاية فى الحسن والتناغم ، وربما يكون هذا الحسن النادر الذى تبدو مكوناته عاقلة هو ما دفع الحديث نحو اكتمال مواز على المستوى الثقافى ؛ وذلك بذكر أعلام

ثقافية يتم الوقوف من قبل الجماعة عند اثنين منها . يقول عيسى : " ***ونحن في الحديث نجرى معه حتى وقف بنا على ذكر الجاحظ وخطابته . ووصف ابن المقفع وذرابته . ووافق أول الحديث آخر الخوان . وزلنا عن ذلك المكان***" (٩٤) الحديث أيضا يبدو هو الفاعل ؛ فهو يجرى ويقف بالجماعة حسبما يشاء ، بما تبدو معه الجماعة وكأنها مسيرة بدفع من حسن المكان واكتماله المثالي لصنع حسن واكتمال موازيين .

وربما يأتي الوقوف على ذكر الجاحظ وابن المقفع تحديدا ، للتعبير عن ارتفاع شأنهما بصورة خاصة لعلها هي ما يحقق هذا الاكتمال الموازى على المستوى الثقافي . بناء على هذا التأويل يمكن اعتبار الفضاء هو المعادل المكاني للجاحظ وابن المقفع ، ويكون سلوك البطل أبي الفتح داخل الفضاء تعبيرًا عن موقفه من الجاحظ الذى سيفصله بعد ذلك . يوصف أبو الفتح بأنه : " ***رجل تسافر يده على الخوان . وتسفر بين الألوان. وتأخذ وجوه الرغفان . وتفقأ عيون الجفان. وترعى أرض الجيران. وتجول في القصعة . كالرخ في الرقعة... وهو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف***" (٩٥) لنلاحظ حالة الاعتداء التي يقوم بها أبو الفتح وتبدو متجلية في تشبيهات عيسى المستخدمة في وصفه ، ولنلاحظ أيضًا عدم اكتراث الإسكندري بهذا الحسن النادر المحيط به ، وتعامله بصورة نفعية مستهينة مع الطعام الذى أبهر عيسى شكله وألوانه. فإذا صح أن نعتبر الفضاء معادلا للجاحظ وابن المقفع ، فإن تعامل الإسكندرى مع مكونات هذا الفضاء يمكن اعتباره معادلاً لموقفه من الجاحظ ، وبناء على ذلك كان من الطبيعي أن يظل الإسكندرى صامتًا لا ينبس بحرف حتى ينفلت من قبضة هذا الفضاء غير

المحايد بتساوقه مع مكانة الجاحظ ، ليبدأ أبو الفتح هجومه على الجاحظ وزعزعة مكانته فى فضاء آخر ربما أكثر حيادا .

نخلص إلى أن الفضاء فى المقامات ربما عبر عن الفضاء الكونى فى ذهن المؤلف الضمنى ، من خلال الأطر العامة لذلك الفضاء متمثلة فى المدن التى تدور فيها الأحداث. ذلك الفضاء الكونى يتمثل فى الجانب الشرقى من مملكة الإسلام حيث تقع المدن العراقية - بغداد تحديدا - فى المركز . ومن ناحية ثانية تلعب الأماكن المعينة فى النص دور تأطير الحدث وإن انحرفت أحيانا عن تلك الوظيفة ، بما يحمله النص لتلك الأماكن من دلالات رمزية ، تخرج بها عن مجرد التأطير إلى الاشتراك مع تقنيات السرد الأخرى فى إنتاج دلالة محتملة للنص .

الهوامش

١ - See, Mieke Bal, :" Narratology.......",p100

٢ عبد العالى بو طيب " إشكالية الزمن فى النص السردى " ، فصول ، المجلد الثانى عشر ، العدد الثانى ، ١٩٩٣ ، ص١٣١ .

٣ د. السيد إبراهيم محمد :" نظرية الرواية ..." ، مرجع سابق، ص١٥١.

٤ " مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى " ، تحقيق و شرح الشيخ محمد عبده ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٥٧ ، ص٥. وسيشار إليها بعد ذلك " بالمقامات " .

٥ المقامات : ص ص ١٠-١١ .

٦ المقامات : ص ١١ .

٧ المقامات : ص١٠٩ .

٨ المقامات : ص٢٥٢ .

٩ المقامات : ص٢٥٦ .

١٠ المقامات : ص١٤ .

١١ المقامات : ص١٤٢ .

١٢. المقامات : ص ص ٢٤-٢٥ .

١٣ المقامات : ص٢٧ .

١٤ المقامات : ص٢٧ .

١٥ المقامات : ص١٢١ .

١٦ المقامات : ص١٠٥ .

١٧ -Bal, Mieke : Narratology....., p106.

١٨ أحمد حسين " أدب الكدية في العصر العباسي " . دار الحصاد للنشر ، سورية ،ط٢ ،١٩٩٥ ، ص٢٥٨ .

١٩ المرجع السابق ، ص٢٥٦.

٢٠ المقامات : ص٥٤ .

٢١ المقامات : ص٥٤ .

٢٢ المقامات : ص ص ٧٨-٧٩ .

٢٣ المقامات : ص١٤٢ .

٢٤ المقامات : ص ص ١٥١-١٥٢ .

٢٥ المقامات : ص١٨٧ .

٢٦ المقامات : ص١٥١ .

٢٧ المقامات : ص١٩ .

٢٨ عبد الفتاح كيليطو :" المقامات : السرد و الأنساق الثقافية "، ص٢٣.

٢٩ -See, Bal; Mieke : Narratology, Introduction to the Theory of Narrative, p.80.

٣٠ المقامات : ص١٠٤ . و يشير على عبد المنعم عبد الحميد إلى فكـرة قريبة فى كتابه " النموذج الإنسانى ..." ، مرجع سابق ، ص٥٨.

٣١ المقامات : ص١٥١ .

٣٢ المقامات : ص ص ٢٠-٢٢. و قد ألمح أبـو الفتـح لدلالـة أسـمه بصورة غير مباشرة فى بداية المقامة حين قال عن نفسه " أنا باكورة

اليمين و أحدوثة الزمن" يقول الشيخ محمد عبده " ابتداء يلغز فى اسمه و هو أبو الفتح فإذا أخذت الإضافة فى الاسم حقيقة كان معناه ما يكون منه الفتح وإذا اشتهر الاسم المركب كأبى الفتح جوزوا الاقتصار على المشخص منه كالفتح فيقال لأبى الفتح الفتح إذا أرتفع البس (كذا كما يقال لأبى الضيا الضياء و على هذا يصح أن يراد من قوله باكور اليمين ثمر النبع فإنه يسمى فتحا و باكورة الفاكهة أولها ... و قد تكون الإشارة إلى الحديث إني لأجد نفس الرحمن من جهة اليمين تبشيرا بأن اليمانيين يأتون مسلمين فينفتح بهم ما أغلق من بلاد غيرهم " (ص ص ١٩-٢٠)، و عن قوله " أحدوثة الزمن " يقول الشيخ محمد عبده " والأحدوثة ما يتحدث به و أكثر مايدور على ألسنة أهل الزمان أسماء الفاتحين و كلهم أباء فتح" (ص٢٠) و مما يبدو أن فهم الشيخ محمد عبده لجملة أبى الفتح يعد مؤكدا لما ذهبنا إليه من قصديته، اختيار الاسم للإشارة إلى معنى الفتح و الغزو.

٣٣ المقامات : ص١٧ .

٣٤ المقامات : ص٩١ .

٣٥ حسن اسماعيل عبد الغنى :" ظاهرة الكدية فى الأدب العربى الفصيح نشأتها و خصائصها الفنية " . رسالة دكتوراة ، آداب المنيا ، قسم اللغة العربية ، سنة ١٩٨٩ ، ص٦٨.

٣٦ المقامات : ص ص ١٩٠-١٩٥ .

٣٧ المقامات : ص ص ٢٠٠-٢٠١ .

٣٨ -See , Bal ; Mieke :" Narratology.....", p.81.

٣٩ عبد الفتاح كيليطو :" المقامات : السرد والأنساق الثقافية " مرجع سابق ، ص٣٩.

٤٠ يصل ناصر عبد الرازق الموافى إلى نتيجة مماثلة يعممها على شخصيات المقامة كلها ، انظر :" القصة العربية عصر الإبداع.." ، مرجع سابق ،ص ص ٧٥-٧٦ .

٤١ المقامات : ص٩٥ .

٤٢ المقامات : ص٨١ .

٤٣ المقامات : ص٩٧ .

٤٤ انظر ؛ حسن اسماعيل عبد الغنى :" ظاهرة الكدية فى الأدب العربى الفصيح" ، مرجع سابق ، ص١٣١ و ما بعدها . و من اللافت أن حسن اسماعيل يتعامل مع شخصية بديع الزمان بوصفه نموذجا للمكدين فى غير موضع من دراسته . راجع ص٦١ ، ص٦٩ و ذلك من الأمثله الواضحة على الخلط بين الشخصية و المؤلف الواقعى.

٤٥ المقامات : ص١٤٢ .

٤٦ مقامات الهمذانى ، طبعة القسطنطينية ، مطبعة الجوائب ، ١٢٩٨هـ ، ص١١ .

٤٧ المرجع السابق : ص١١ . و قد حذف الشيخ محمد عبده هذه الأجزاء التى فوق الخط و غيرها من المقامة دون أيه إشارة إلى انه قام بالحذف ، ودون أية إشارة لوجودها فى بعض النسخ دون بعضها، و كذلك فعل محمد محى الدين عبد الحميد . و الأجزاء المثبتة موجودة - فى حدود ما وقع بيد الباحث - فى طبعة القسطنطينية المشار إليها و فى تحقيق ابراهيم الأحدب الطرابلسى على هامش رسائل بديع الزمان ، و فى مخطوط للمقامات تحت رقم ٤٠٩٧ بمكتبة جامعة الدول العربية.

٤٨ المقامات : ص ص ٢٤٣-١٤٤ .

٤٩ المقامات : ص٢٤٨ .
٥٠ عبد الفتاح كيليطو :" المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " ، مرجع سابق ، ص١٨ .
٥١ المقامات : ص٢٠٨ .
٥٢ المقامات : ص ص ٢٠٩-٢١١ .
٥٣ المقامات : ص٢١٣ .
٥٤ المقامات : ص٢١٤ .
٥٥ المقامات : ص٢١٤ .
٥٦ المقامات : ص٢٥٠ .
٥٧ المقامات : ص ص ١٧١-١٧٢ .
٥٨ المقامات : ص ص ١٠٩-١١٠ .
٥٩ هى المقامات الأزاذية ، الأسدية ، الأذربيجانية ، الأهوازية ، البغداذية، الجاحظية ، الساسانية ، القردية ، الحرزية ، المجاعية ، الوعظية ، العراقية ، النهيدية ، الأرمنية ، الناجمية ، النيسابورية ، العلمية ، الوصية ، الصيميرية ، الدينارية ، الشعرية ، الملوكية ، الصفرية ، التميمية .
٦٠ -See, Prince Gerald: A Dictionary of Narratology, p5.
٦١ انظر عبد العالى بو طيب : إشكالية الزمن فى النص السردى ، مرجع سابق ، ص١٣٥ .
٦٢ المرجع السابق ، ص١٣٥ .
٦٣ المقامات : ص٥ .
٦٤ المقامات : ص٩٢ .
٦٥ المقامات : ص١٠١ .

٦٦ المقامات : ص١٤١ .

٦٧ المقامات : ص٩ .

٦٨ المقامات : ص ص ٢٤-٢٥ .

٦٩ المقامات : ص٢٥ .

٧٠ المقامات : ص١٠٥ .

٧١ مقامات الهمذانى ، نسخة القسطنطينية ، ص٦١.

٧٢ المرجع السابق ، ص٦٢ .

٧٣ المرجع السابق ، ص٦٢ .

٧٤ المرجع السابق ، ص٦٢ . الأجزاء التى فوق الخط لم يذكرها الشيخ محمد عبده ، وأشار إشارة ملبسة ، حيث قال مانصه " قال كاتب المقامات/فأشار إشارة أنكرتها و أنشد أبياتا حفظتها و ما نقلتها " (المقامات: ص١٧٠) فهل يشير قوله" كاتب المقامات " إلى عيسى بن هشام أم إلى ناسخ المقامات أم إلى بديع الزمان ؟

٧٥ أشار إلى ذلك ناصر عبد الرازق الموافى فى تحليله للزمن فى مقامات الهمذانى ، انظر :" القصة العربية عصر الإبداع..." مرجع سابق ، ص٢٠٨ .

٧٦ المقامات : ص ص ٣٠-٣٢ .

٧٧ انظر عبد العالى بو طيب : إشكالية الزمن فى النص السردى ، مشار إليه ، ص١٤٠.

٧٨ المقامات : ص ص ٥٦-٥٨ .

٧٩ المقامات : ص ص ١٣٠-١٣٧ .

٨٠ المقامات : ص ص ٢٠٤-٢٠٦ .

٨١ المقامات : ص ص ٢٠٩-٢١١ .

٨٢ -See , Bal ; Mieke : Narratology. Introduction to the Theory of Narrative , pp. 95-96.

٨٣ يتحدث ناصر عبد الرازق الموافى عن " المكان " بما يوافق ذلك فيقول " غير أن المكان فى الغالب مجرد وعاء للأحداث " ، انظر كتابه : " القصة العربية عصر الإبداع...." ، مشار إليه ، ص٧٦.

٨٤ انظر مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢١٨، فبراير ١٩٩٧، ص١٨١. حيث تعامل د. ناصف مع الحانوت فى المقامة القريضية بوصفه دالا على التأويل الذى يذهب إليه ، و هو جمع النص بين مفاهيم تبدو متناقضة على المستوى الحضارى ، يقول د. ناصف " انظر ماذا صنع بديع الزمان بالحانوت . لقد فرغ الحانوت من دلالته ، و أصبح مثابة للقريض وأهله . و هكذا يجب أن نلائم بين الأضداء على نحو غريب".

٨٥ المقامات التى لم تحدد اسم المدينة هى المقامات الجاحظية ، الحرزية ، الأسودية ، النهيدية ، الإبليسية ، الناجمية ، العلمية ، الوصية ، الملوكية ، الخمرية ، المطلبية ، البشرية .

٨٦ ذكرت مدن عراقية ثمان عشرة مرة بيانها كالتالى : بغداد تسع مرات فى المقامات الأزاذية ، البغدادية ، القردية ، المضيرية ، المجاعية ، العراقية ، الرصافية ، الصيمرية ، الدينارية ، البصرة ست مرات فى المقامات البصرية ، المضيرية ، المارستانية ، الوعظية ، المغزلية ، الخلفية . ، الأهواز مرتين فى المقامتين الأهوازية و المكفوفية . الكوفة و الموصل و حلوان كل منها مرة واحدة فى المقامات الكوفية ، الموصلية ، الحلوانية بالترتيب . كما ذكرت مدن فارسية أربع عشرة مرة بيانها كالتالى : جرجان ثلاثة مرات فى المقامات القريضية ،

الغيلانية ، الجرجانية . المراغة مرتين في المقامتين الرصافية ، الأرمنية . سجستان وأذربيجان وأصفهان وبلخ وبخارى وقزوين وشيراز ونيسابور وسارية كل منها مرة واحدة في المقامات السجستانية، الأذربيجانية ، الأصفهانية ، البلخية ، البخارية ، القزوينية، الشيرازية، النيسابورية، السارية على الترتيب. وذكرت الشام بلفظها في ثلاثة مقامات هي المقامات الشعرية ، التميمية ، الشامية . كما ذكر من مدنها كل من حمص و دمشق و حلب في المقامات الأسدية ، الساسانية ، الحمدانية على الترتيب.

٨٧ يخالف ذلك ما ذهب إليه كيليطو من أن الرؤية الحضارية في مقامات الهمذاني تشمل مملكة الإسلام كلها . انظر عبد الفتاح كيليطو :" المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " ،مرجع سابق ، ص ص ١١-١٢ .

٨٨ المقامات : ص١٩ .

٨٩ المقامات : ص٣٠ .

٩٠ المقامات : ص٣٠ . يقول الشارح عن معنى نغور بتشديد الواو " أي نأتي إلى الغور والمطمئن من الأرض " ، المقامات ، الصفحة نفسها .

٩١ المقامات : ص٣٠ .

٩٢ المقامات : ص٣٤ .

٩٣ المقامات : ص ص ٧٣-٧٤ .

٩٤ المقامات : ص ص ٧٤-٧٥ .

٩٥ المقامات : ص٧٤ .

الفصل الثالث

مكونات النص Text

الوصف Description

يبدو الوصف متخللا النص السردى كله ، أو كما يصف جيرار جينيت Gerard Genette من أنه لايوجد فعل " منزه كلية عن الصدى الوصفى "ويهدف الوقوف عند الوصف فى مقامات الهمذانى إلى كشف دوره فى تكوين بنيه النص.،من خلال تتبع المناطق التى يحتل فيها الوصف مكانا متكررا فى كثير من المقامات ، إضافة إلى رصد أهمية الوصف فى إنتاج دلالة النص.

تلك المواقع التى يتكرر فيها ظهور الوصف هى :

١- فى بداية المقامة .

٢- عند ظهور البطل .

٣- فى حديث البطل عن نفسه خلال المقامة وفى نهايتها .

هذا بالإضافة إلى الوصف المتفرق الذى يتخلل أجزاء المقامة .

أولا : الوصف فى بداية المقامة

فى بداية كثير من المقامات هناك ما يمكن أن نعده وصفا للـــراوى أو لجماعته أو للمكان . ذلك الوصف يتمحور غالبا حول دلالات محددة ؛ حيث يخبرنا الراوى عن موقعه الجغرافى بما يشى دائما بغربته التى تحدد جانبا من سلوكه مع من حوله . وبعد هذا الإعلام عادة ما يصف الراوى ملمحـــا فـــى شخصيته، إضافة إلى وصف يدل على حالته من حيث الغنى أو الفقر . يقـــول فى بداية المقامة الافتتاحية : ***"طرحتنى النوى مطارحها .حتـــى اذا وطئـــت جرجان الأقصى .فاستظهرت على الأيام بضياع أجلت فيها يــــد العمـــارة . وأموال وقفتها على التجارة .وحانوت جعلتـــه مثابـــة.ورفقـــة اتخذتـــها صحابة"*** [1] يكاد الراوى فـــى الجـــزء الســـــابق مـــن المقامـــة يجمـــع الملامــــــح التى سينصب عليها وصفه فـــى بداية معظم المقامات ؛ حيث يمكن تجريد الجزء السابق إلى الأوصاف الآتية:

١- عيسى بن هشام غريب طريح النوى، ولنلاحظ دلالة كلمـــة الأقصى التى وصف بها جرجان ، على توضيح مدى غربته .
٢- عيسى غنى مستظهر على الأيام بضياع وأموال وحانوت .
٣- رفقة عيسى يصفها بأنها " صحابة " .

إن غربة عيسى بن هشام تشكل ملمحًا ملازمًا – تقريبًا – لشخصـــه طول المقامات، وتبدو تلك المقامات التى لم تحتو ما يدل على غربته ، وقـــد ألقى عليها ظلال باقى المقامات ، بما يكسبها الجـــو نفســـه مـــن الإحســـاس بالغربة، تلك المقامات التى لايذكر عيسى فيها غربته هى المقامات :

١- الجاحظية ٢- الإبليسية ٣- الناجمية

٤- الوصية ٥- الصيمرية ٦- الدينارية

٧- الخمرية ٨- المطلبية ٩- البشرية

ومن الملاحظ أن عيسى بن هشام لا يشارك فى الحدث فى كل من المقامتين الوصية والبشرية ، وكذلك فإن المقامة الصيمرية يرويها عيسى عن محمد بن إسحاق المعروف بأبى العنبس الصيمرى ، حيث يتم إحلال الأخير مكان الأول ، مؤديا الوظيفة نفسها وهو أيضا مغترب ، فلم يكد يتغير فى الشخصية شئ سوى الاسم .

ولقد ذكرت الغربة لفظا مرتين ؛ فى المقامة الحرزية حيث يقول الرواى " ***لما بلغت بى الغربة باب الأبواب ...*** " (٢) وفى المقامة العلمية حيث يقول " ***كنت فى بعض مطارح الغربة ...*** " (٣)

إن غربة الراوى الملاصقة له تفتح أفق التوقع لهذا الكم من الأحداث الغريبة التى تمر به ، بما تتيحه تلك الغربة من توسيع لمسرح الحدث ، ومن ناحية ثانية فإن الاغتراب والترحال الدائمين يبرران اللقاءات المتكررة بين الراوى والبطل/المكدى ؛لما هو معروف عن المكدين من عدم الاستقرار ودوام الارتحال .

لايقف دور غربة الراوى عند ذلك فقط ،اذ تعتبر الغربة عنصرا رئيسا فى ظهور الجماعة المتآلفة التى غالبا ما تضم عيسى ، تلك الجماعة التى تمثل وجودا نقيضا للغربة بما تخلقه من ألفة ودفء كما سيتضح لاحقا .

الملمح الثانى للوصف الموجود فى بدايات المقامات يتصل بشخص عيسى بن هشام من حيث الغنى أو الفقر ،ومن حيث اهتماماته الشخصية التى غالبا ما تؤسس للحدث الرئيس فى كل مقامة . ولعل العناصر الأكثر جوهرية من أوصاف عيسى تظهر بوضوح فى بداية المقامة البلخية حيث يقول :

" نهضت بى إلى بلخ تجارة البز. فوردتها وأنـــا بعـذرة الشبـاب .وبـال الفراغ.وحلية الثروة. لا يهمنى الا مهرة فكر أستقيدها .أو شرود من الكلـم أصيدها " (٤)

هذه الأوصاف نلمح فيها الثابت والمتغير ؛ فعيسى طوال ظهوره فى المقامات منشغل بتحصيل العلم – المقصود علوم اللغة والأدب – ولكنه أحيانا يكون تاجرا كما فى المقامات القريضية ،والبلخية ،والأرمنية ،وأحيانـــا هـو قاض كما فى المقامتين الشامية والخلفية، ومرة حاكم كما فى المقامة التميمية، وغالبا ما لا يفصح عيسى عن هذا الجانب من شخصه ، لكنه فى كـل تلـك الأحوال مهتم بالأدب وشئونه واللغة وغريبها، ذلك الاهتمام لايتم الإفصـاح عنه دائما بصورة صريحة، إنه ملمح قار فى شخصيته يمكن أن نتعرف عليه بسهولة. فهو فى المقامة الأسدية يتمنى لقاء الإسكندرى لما سمعه عن بلاغـة الأخير وفصاحته يقول "*كان يبلغنى من مقامات الأسكندرى ومقالاتـه مـا يصغى إليه النفور .وينتفض له العصفور. ويروى لنا من شعره ما يمـتزج بأجزاء النفس رقة. ويغمض عن أوهام الكهنة دقة. وأنا أسـأل الله بقـاءه حتى أرزق لقاءه*"(٥) وفى السجستانية يستوقف عيسى خطيب لما له من قدرة على إتيان المعانى يقول: "*خرق سمعى صوت له مـن كـل عـرق معنـى فانتحيت وفده*"(٦) وهكذا يمكن أن نلمح فىكل مقامة تقريبا ما يقـود إلـى أن الاهتمام بالأدب واللغة من الملامح الأساسية فى شخصية عيسى.

يتراوح حال عيسى ،بحسب ما يصف فى بدايات المقامـات ، بيـن الغنى والفقر ؛ فهو غنى يصف غناه فى كـل مـن المقامـات القريضيـة ، والبلخية، والأذربيجانية ، والبصرية ،والأسودية . ويكون لهذا الغنى دور فى خلق الجو الملائم للحدث ، ففى البلخية مثلا يأتى ذكر الغنى فى سياق طـرح عيسى لأهم صفة فيه ، إنه لاينشغل بشئ قدر انشغاله بـ:"*مـهرة فكـر " أو*

" *شرود من الكلم* " وكأن الغنى والشباب وراحة البال هى مكونـــات لحالـــة مثالية تسمح بتسليط الضوء دون تشويش على أهم صفات الـــراوى : وفـــى المقامة البصرية يأتي وصف الغنى ضمن وصف حالة مـــن حـــالات رغـــد العيش ، متمثلة فى كل ما يحيط بالراوى وما يفعله بما يشكل طرفا من طرفى نقيض يمكن أن تنهض عليهما بنية المقامة يقول : " *دخلت البصرة و أنا مـــن سنى فى فتاء ومن الزى فى حبر ووشاء ، ومن الغنى فـــى بقـــر وشـــاء ، فأتيت المربد فى رفقة تأخذهم العيون و مشينا غير بعيد إلى بعـــض تلـــك المنتزهات فى تلك المتوجهات ،وملكتنا أرض فحللناها وعمدنا لقداح اللـــهو فأجلناها مطرحين للحشمة إذ لم يكن فينا إلا منا ، فما كان بأسرع من ارتداد الطرف حتى عن لنا سواد تخفضه وهاد وترفعه نجـــاد* "[٧] إن هـــذا الجـــو يبدو على النقيض من حالة القادم إليهم كقطعة من الليل فى وسط هذا النـــهار الذى عماده الغنى واللهو والخصب والألفة ، هذا القادم قد أتى إليهم بعـــد أن تبدلت حالته ليصبح بعد فضل قد وطئ له فى أهله – وهو ما يشبه حالـــهم – فقيرا معوزا يعول أطفالا جياعا كأنهم حيات أرض مقفرة يقول : " *أنا رجـــل من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية قد وطأ لى الفضل كنفه ورحب بـــى عيش ونمانى بيت ثم جعجع بى الدهر عن ثمه ورمه و أتلا نى زغاليل حمر الحواصل:*

كأنهم حيات أرض محلة فلو يعضون لذكى سمهم "[٨]

ما يعنينا فى هذا التقابل هو دلالة ذكر الغنى المتمثل فـــى البقـــر والشـــاء ، علامة الطعام الفاخر ، فى مقابل الجوع الذى يوصف به أطفال ذلك القـــادم. ذلك التقابل الذى ينتظم بنية المقامة التى تجسد فى جانب منها حـــال الدهـــر وتقلبه "**بأسرع من ارتداد الطرف**"[٩].

وفى المقامتين الأذربيجانية والأسودية يكون غنى عيسى بن هشام سببا فى الحركة الافتتاحية لعالم المقامة ، إن عيسى فى كلتيهما هارب لما اتهمته الجماعة به من السلب أوالاستئثار بكنز دونهم .يقول فى مفتتح الأذربيجانية :" *لما نطقنى الغنى بفاضل ذيله. اتهمت بمال سلبته أو كنز أصبته . فحفزنى الليل. وسرت بى الخيل. وسلكت فى هربى مسالك لم يرضها السير* "[10] وفى بداية الأسودية يقول" *كنت أتهم بمال أصبته فهمت على وجهى هاربا* " [11].

وبالمنطق نفسه يتحول الفقر إلى محرك للحدث ؛ ففى المقامة البغداذية يكون فقر عيسى بن هشام مبررا لما قام به من احتيال على المزارع الساذج ، أو بمعنى آخر يكون مبررا ليتلبس عيسى شخصية الإسكندرى .

و فى المقامة المجاعية يصف عيسى نفسه بأنه " *فقير كده الجوع وغريب لايمكنه الرجوع* "[12] ويكون هذا الفقر هو المحرك للحدث الرئيس ؛ وهو تلاعب الإسكندرى بشهوة عيسى وإطعامه إياه الوهم .

وصف الراوى نفسه عموما فى بداية المقامة يشكل عنصرا دالا فى حركة الحدث فيها . ففى الكوفية يصف عيسى شبابه وكهولته وتحوله من الحالة الأولى إلى الثانية بقوله: "*كنت وأنا فتى السن أشد رحلى لكل عماية وأركض طرفى إلى كل غواية حتى شربت من العمر سائغه ولبست من الدهر سابغه ، فلما انصاح النهار بجانب ليلى وجمعت للمعاد ذيلى وطئت المروضة لأداء المفروضة*"[13] إن هذا التحول من الشباب بما يصاحبه إلى الكهولة بما تقتضيه يمكن أن يتوازى مع تحول نقيض للطارق الذى زار عيسى وصاحبه، ذلك الذى يصف نفسه بأنه : " *وفد الليل وبريده وفل الجوع وطريده وحر قاده الضر والزمن المر ...*" [14] ثم يكشف عن حقيقته فى نهاية المقامة بقوله :

"لايغرنك الذى أنا فيه من الطلب
أنا فى ثروة تشق لها بردة الطرب
أنا لو شئت لا تخذت سقوفا من الذهب "[١٥]

وفى المقامة المضيرية يوصف الراوى الأساسى – وهو الإسكندرى – بأنه" *رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه والبلاغة يأمرها فتطيعه* " [١٦] إنه يذكر من صفات الإسكندرى أهمها تلك التى – للمفارقة – لاتعينه على صد ثرثرة التاجر التى قادته – أى الإسكندرى – فى نهاية المطاف إلى السجن .

العنصر الثالث فى الوصف المقدم فى بداية المقامة هو وصف الجماعة التى تنتظم الراوى .

تبدو تلك الجماعة نقيضا لحالة الغربة الملازمة للراوى ،إنها وطن مصغر يشمل تقريبا أهم ما يحققه الوطن من الشعور بالأمان والدفء . ولعل تكرر وصف هذه الجماعة فى معرض الوصف نفسه الذى يجسد حالة الغربة، يشير إلى عمق الرؤية الفنية التى صدرت عنها مقامات الهمذانى ؛ حيث يعبر وجود الضدين فى معرض وصف واحد عن إدراك للوجود لايرى فيه طرفا فى حالة انفصال عن الأطراف الأخرى ، إذ ربما وجد الشىء فى نقيضه. وقد لاحظ عبد الفتاح كيليطو أن كل مكان يذهب إليه الراوى عيسى والبطل الإسكندرى يمثل منزلهما الأبوى ، الذى هو مملكة الاسلام كلها ، ويدلل لذلك بالألفة المحيطة بمشهد ظهور الراوى والبطل ، تلك الألفة التى ربما كان أحد أهم عناصر تكوينها هو تلك الجماعة التى تضم الراوى يقول كيليطو " ومثل ابنين ضالين لن يعود أبو الفتح الإسكندرى وعيسى بن هشام إلى المنزل الأبوى . وهل لذلك حقا أهميته؟ أينما عبرا فهما فى بيتهما ، ومهما كانت الأرض التى يطآنها ، يظلان مواطنين من مواطنى مملكة الاسلام التى تشكل على طول امتدادها منزلهما الأبوى ...ولذلك فالشخصيتان

الرئيسيتان فى المقامات تتحركـــــان خلال منظر وإن كان متغـــيرًا فـــهو دائمًا مألوف"[١٧] إنهما مغتربان وليسا بمغتربين فى الوقت نفســـه، لاينعمـــان بالوطن وينعمان به فى كل مكان يتواجدان فيه .

فى سبيل تأكيد الدلالة السابقة نقف عند وصف تلـــك الجماعـــة فـــى مقامات الهمذانى ودورها فى صنع الدلالة.

مما يلفت النظر بداية عبارة تكررت مرتين فى المقامتين الجرجانيـــة والبصرية ، وهى جملة " **ما فينا إلا منا** " أو " **لم يكن فينا إلا منا** "[١٨] إنـــها تعبرعن الانتماء الذى خلقه أفراد تلك الجماعة تجاه بعضـــهم البعـــض، ثـــم يأتى تفصيل ملامح تلك الجماعـــة فـــى المقامـــات الأهوازيـــة والبصريـــة والبخارية والناجمية والخمرية والمطلبية . ويعد مـــا جـــاء فـــى المقـــامتين الأهوازية والمطلبية إجمالاً لما تناثرعبرالمقامات من وصف لتلك الجماعـــة ، يقول الراوى فى بداية الأهوازية :"**كنت بالأهواز فى رفقة متى ما ترق العين فيهم تسهل . ليس فينا إلا أمرد بكر الآمال أو مختط حسن الإقبـــال مرجـــو الأيام والليال** "[١٩] هذا الوصف يقود إلى نوع الحديث المعبر عن تآلف هـــذه الجماعة التى تبدو مثالية ،بما يعمق الإحساس بالألفة والائتناس والتكامل يقول "**فأفضنا فى العشرة كيف نضع قواعدها والأخـــوة كيـــف نحكـــم معاقدهـــا والسرور فى أى وقت نتقاضاه والشرب فى أى وقت نتعاطاه والأ نس كيف نتهاداه وفائت الحظ كيف نتلافاه والشراب من أين نحصله والمجلس كيـــف نرتبه**"[٢٠]

هذه الجماعة تواجه بنقيضها فى اللحظة نفسها التـــى انتـــووا فيـــها المضى فى تنفيذ ما يؤكد تآلفهم وائتناسهم.يقول:" **ولما أجمعنا على المســـير استقبلنا رجل فى طمرين فى يمناه عكازة وعلى كتفه جنازة** "[٢١] وكان مـــن الطبيعى أن ينفروا منه ومن جنازتة "**فتطيرنا لما رأينا الجنـــازة وأعرضنـــا**

عنها صفحا وطوينا دونها كشحا"[٢٢] غير أن هذا النقيض يصر على وجوده بصورة عنيفة "***فصاح بنا صيحة كادت لها الأرض تنفطر و النجوم تنكدر"*** [٢٣] ثم ينطلق بعد ذلك فى خطاب وعظى هو نقيض لما انتووه. هكذا لايقف وصف هذه الجماعة عند دلالته على نقيض الغربة؛ إذ يبرز نقيضها – أى الجماعة – داخل المقامة لتتشكل دلالة تحوى مستويين من مستويات وحدة الأضداد .

وفى المقامة المطلبية يبدأ الراوى بقوله " **اجتمعت يوما بجماعة كأنهم زهر الربيع أو نجوم الليل بعد هزيع ، بوجوه مضية قد تناسبوا فى الزى والحال وتشابهوا فى حسن الأحوال فأخذنا نتجاذب أذيال المذاكرة ونفتح أبواب المحاضرة"**[٢٤] إنها الجماعة المتجانسة نفسها ، غير أن الوصف هنا ركز على الشكل البراق الذى بدوا عليه ، إنه يهتم بذكر تناسب الزى ورغد العيش الذى يميزهم جميعًا .وهكذا يمهد الوصف لنوع الحديث الذى تجاذبوا أطرافه، إذ تطرقوا إلى " **مدح الغنى وأهله وذكر المال وفضله وأنه زينة الرجال وغاية الكمال** "[٢٥] وبالآلية نفسها التى حدثت فى المقامة الأهوازية ، تحتوى تلك الجماعة نقيضها الذى يبرز من داخلها بصورة فجائية ، إنه الإسكندرى الذى يدل سمته الخارجى وصمته على أنه من الزهاد . يصفه عيسى بقوله " **وفى وسطنا شاب قصير بين الرجال محفوف السبال لاينبس بحرف ولايخوض معنا فى وصف** "[٢٦] إن وجود هذا الشاب بداية يبدو نقيضًا لحالتهم ، فهو منفرد بصمته حال تبادلهم الحوار وهو " محفوف السبال " كهيئة الزهاد فى حين نجدهم " تناسبوا فى الزى والحال وتشابهوا فى حسن الأحوال " .

فلما وصلوا إلى مدح الغنى وذكر المال وفوائده يبرز هذا النقيض " **فكأنما هب من رقدته أو حضر بعد غيبته وفتح ديوانه وأطلق لسانه** "[٢٧] ثم

ينطلق – كالأهوازية – فى خطاب نقيض لهم ، هذا هو المستوى الأول من وحدة الأضداد قد تحقق عبر الجماعة.

المستوى الثانى من هذه الوحدة ينكشف بعد أن يتبين هذا الشاب عن الإسكندرى الشحاذ الذى يسعى إلى المال ، بما يعد نقيضا للصورة التى ظهر بها هو نفسه فى بداية المقامة .

ذلك التأويل ينهض بالأساس على وصف الجماعة الذى صدره لنا الراوى فى بداية المقامتين ، وهو يعد مثالا للدور الذى يمكن أن يلعبه وصف تلك الجماعة فى إنتاج الدلالة فى باقى المقامات التى ظهر فيها هذا الوصف.

ثانيا : الوصف عند ظهور البطل

غالبا ما يعد الوصف ممهدا للتجلى الذى سيتخذه بطل المقامات – الإسكندرى – ذلك البطل الذى يقول عنه عبد الفتاح كيليطو إنه " مجموع من الممكنات يستطيع حسب هواه إخراجها إلى الفعل واحدا بعد الآخر ... إنه ليس ملازما إلا بصورة مؤقتة للمظهر الذى يبدو فيه "(٢٨)

انطلاقا من الفرضية السابقة يمكن تتبع دلالة الأوصاف التى تسبق ظهور البطل . تلك الأوصاف قد تتشابه نتيجة وجود ثوابت فى شخص البطل فهو بالأساس شحاذ أديب .

فى المقامة الافتتاحية يسبق الوصف حديث البطل مؤسسا لبعد الأديب العارف .يقول الرواى :" **وتلقاءنا شاب قد جلس غير بعيد ينصت وكأنه يفهم ويسكت وكأنه لا يعلم** "(٢٩) إنه يتخذ سمت العلماء بإنصاته وهدوئه الذى يخفى علمه . وفى المقامة التالية مباشرة يصور الوصف البعد الثانى المؤسس لشخصية البطل يقول الراوى :" **أخذت عيناى رجلا قد لف رأسه ببرقع حياء**

ونصب جسده وبسط يده واحتضن عياله وتأبط أطفاله وهو يقـول بصـوت يدفع الضعف فى صدره والحرض فى ظهره .."[٣٠].

الوصف الذى يسبق ظهور البطل عادة ما ينصب على أحـد هذيـن البعدين ، حيث نجد وصفه كشحاذ معوز فى كل مـن المقامـات الأسـدية، الأذربيجانية ،والجرجانية، والمكفوفية، والبخارية، والساسـانية، والعراقيـة، الحمدانية، إضافة إلى الأزاذية . ونجد وصفه كأديب عـالم فـى كـل مـن المقامتين الشعرية والقريضية، إضافة إلى ما تناثر عنه من وصف فى مقامات مختلفة كالمضيرية .

أما باقى الأوصاف التى تسبق ظهور البطل – الإسكندرى غالبـا – فهى متنوعة بتنوع التجليات التى يتخذها . وأحيانا يعمل الوصف على كسـر التوقع لما يبطنه ذلك البطل فهو مرة " **شاب فى ملء زى العين** "[٣١] ومـرة " **راكب تام الآلات** "[٣٢] أو هو " **راكب شاكى السلاح** "[٣٣] وفـى كـل تلـك الحالات يفصح الظاهر عن الإسكندرى كما يعرفه القارئ .

إن تجليات البطل الإسكندرى تتفاوت تفاوتا كبيرا مما سيتم التعـرض له فى تناول الشخصية ، وما يعنينا الآن هو أن الوصف الذى يسبق ظـهوره غالبا ما يعمل كدال على طبيعة التجلى الذى ستتخذه شخصية الإسكندرى فى كل مقامة .

وسنتعرض لمثالين لذلك .

المثال الأول فى المقامة الحلوانية حيث يوصف الإسكندرى – وهـو هنا مشارك فى البطولة وليس البطل الأوحد – بأنه " **لطيـف البنيـة مليـح الحلية فى صورة الدمية** "[٣٤] هذا الوصف يبعد الإسكندرى خطوة عن عـالم الأحياء ، العالم الإنسانى ، ويقربه الخطوة نفسها من عالم الأشيـاء أو عـالم المثل ، إذ تعتبر الدمية هى مركز الوصف ؛ فالرجل دمية جميلـة التصويـر

والهيئة ، هذا الوصف يعتبر تقدمة تتسق مع حالة الجنون التى يتلبسها الإسكندرى ، تعبيرا عن حالة قصوى من الحمق ، الذى طالما أشار علينا بممارسته طوال المقامات .

وفى المقامة البصرية يأتى الوصف السابق لظهور الإسكندرى دالا على طبيعة التجلى الذى سيتخذه بوصفه نقيضا لحالة الجماعة التى تضم عيسى ، فهو يظهر ككتلة من السواد تتحرك باتجاههم كما سبقت الإشارة. يقول الراوى: " **عن لنا سواد تخفضه وهاد وترفعه نجاد** "[٣٥] .

ثالثا : الوصف فى حديث البطل عن نفسه

عندما سألت الجماعة البطل الإسكندرى عن أدبه وأخباره أجاب قائلا "**خذهما فى معرض واحد** "[٣٦] ويبدو أن هذا الجمع بين قدرته الأدبية وحاله يمثل صيغة أثيرة لديه؛ فكثيرا ما يصف حاله شعرا أو نثرا بليغا يأخذ بالألباب مكملا بذلك قدرته الأدبية لدى مخاطبيه .

يمكن التعرف على حال أبى الفتح -المزعومة دائما- من خلال وصفه لنفسه إن شعرا أو نثرا ، وهو يجمل معظم الأوصاف التى تفصلها المقامات فى المقامة الافتتاحية فيقول:

"أما ترونى أتغشى طمرا ... ممتطيا فى الضر أمرا مرا
مضطبنا على الليالى غمرا ... ملاقيا منها صروفا حمرا
أقصى أمانى طلوع الشعرى فقد ... عنينا بالأمانى دهرا
وكان هذا الحر أعلى قدرا ... وماء هذا الوجه أغلى سعرا
ضربت للسرا قبابا خضرا ... فى دار دارا وإيوان كسرى
فانقلب الدهر لبطن ظهرا ... وعاد عرف العيش عندى نكرا

لم يبـــق مـــن وفـــرى الا ذكـــرا   ثـــم إلـــى اليـــوم هلـــم جـــرا

لولا عجوز لى بســـــــر مـــــن را   وأفـــرخ دون جبـــل بصـــــــــرى

قد جلـــب الدهـــر عليـــهم ضـــرا   قتلت يا سادة نفسى صـــبرا "[٣٧]

فى الأبيات التسعة السابقة ألزم الإسكندرى نفسه التصريـــع ، وفـــى الوقت نفسه أجمل أوصاف حاله التى ستتفرق بعد ذلك فى معظم المقامـــات ، إنه كما وصف مهلهل الثياب يتأبط حقدا على الأيام التـــــى ابتلتـــه بـــالشدائد والخبائث ، وهو يتمنى أن تشتد حرارة الجو حتى يتقى البرد الذى لا تحميـــه منه أطماره ، ثم يصف نفسه بعد ذلك بأنه كان عالى القدر لـــه منـــازل فـــى أنحاء الأرض، ثم أن الدهر انقلب عليه فتبدلت حاله ،وأخيرا يذكر أنه يعـــول زوجة وأولادا لولا ما يلاقونه لحبس نفسه حتى يموت صبرا .

ما يصف الإسكندرى به حاله فى معظم المقامات لايكاد يخرج عـــن الأوصاف السابقة ، وكأنه أراد أن يعرف نفسه وحاله إجمالا . فنجـــده فـــى المقامة الأزاذية ينشد خمسة أبيات لاتخرج عن المعانى السابقة ، وقد الـــتزم فيها التصريع أيضا تأكيدا لقدرته الأدبية . وفى المقامة البلخية يصف أصلـــه الشريف بقوله " **نمتنى قريش ومهد لى الشرف فـــى بطائحـــها** "[٣٨] وفـــى السجستانية يخطب البطل خطبة طويلة يصف فيها نفسه بالأوصاف الســـابقة، يضاف إليها أنه كان فارسا شجاعا ، طالما حارب وغزا غير هياب المـــوت. وفى المقامة الكوفية يصف نفسه بأنه " **وفد الليل وبريـــــده . وفـــل الجـــوع وطريده . وحر قاده الضر والزمن المر . وضيف وطؤه خفيف . وضالتـــــه رغيف . وجار يستعدى على الجوع والجيب المرقوع . وغريب أوقدت النار على سفره . ونبح العواء على أثره . ونبذت خلفه الحصيات وكنست بعـــده العرصات . فنضوه طليح و عيشه تـــبريح . ومـــن دون فرخيـــه مهامـــه**

فيح"[٣٩]. ومن اللافت أن البطل فى المقامة الناجمية – وهو شخص الناجم – يصف نفسه تقريبًا بالكلمات نفسها التى استخدمها الإسكندرى فى الوصف السابق .

يمكن أن نجد هذا الوصف أو بعضه فى كل من المقامات البصرية ، والمكفوفية ، والبخارية ، والعراقية ، والخلفية. اما المستوى الثانى من الوصف فى حديث البطل غالبا ما يأتى فى نهاية المقامة منصبا على البعد الأكثر عمقا فى ذاته ؛ وهو قدرته على التلون والخداع ، ومجاراة الأيام والناس اللذين كثيرا ما يصفهما بالتقلب والحمق . ودائما ما يأتى هذا الوصف شعرا .

يقول فى نهاية المقامة القريضية :

ويحك هذا الزمان زور	فلا يغرنك الغرور
لاتلتزم حالة ولكن	در بالليالى كما تدور[٤٠]

وفى نهاية الأزاذية يقول :

فقض العمر تشبيها	على الناس وتمويها
أرى الأيام لا تبقى	على حال فأحكيها
فيوما شرها فى	ويوما شرتى فيها [٤١]

ويقول فى نهاية البلخية واصفا تقلبه هو نفسه :

إن لله عبيدا	أخذوا العمر خليطا
فهم يمسون أعرا	با ويضحون نبيطا[٤٢]

ويصف فى نهاية الكوفية حقيقة ثروته بقوله :

انا فى ثروة تشق م	لها بردة الطرب[٤٣]

ويقول وصفا للناس فى نهاية الأصفهانية

الناس حمر فجوز	وابرز عليهم وبرز .

حتى إذا نلت منـــــهم   ماتشتهيه ففـــــروز[٤٤]

وغالبًا لايخرج الوصف الذى نلقاه على لسان البطل فى نهاية المقامة شعـــرًا عن الأغراض السابقة وذلك فى كل من المقامات : الأذربيجانية، والقزوينية، والساسانية، والقردية، والموصلية ،والمارستانية ،والمجاعيـــة، والحمدانيـــة، والأرمنية ،والعلمية ،والخمرية ،والمطلبية .

نخلص مما سبق إلى أن هناك مواضع يجئ فيها الوصف بصـــورة متكررة ، لأداء وظائف صريحة أو رمزية ، تشترك تلك الوظائف فى خلـــق بعض السمات المميزة لنوع المقامات ، بما يحققه الوصف فى هذه المواضـــع من رسم للشخصيات ، أو تحريك للحدث أو إكمال له .

رابعا : الوصف فى غير المواضع السابقة

لايقف وجود ودور الوصف – أو الصدى الوصفى – عند المواقـــع الثلاثة السابقة، بل يتعداها متخللا أجزاء النص، ومبرزا معالم مختلفـــة مـــن الواضح أنها تشترك بصورة جوهرية فى إنتاج دلالة كل مقامة على حـــدة . ذلك يدعو إلى إعادة النظر – فى حالة تحليل المقامات – فى الوظيفة الأولـــى التى ذكرها جينيت G. Genette للوصف وهى الوظيفة التزيينية ، إذ يبدو أنه لايوجد وصف فى المقامات يحقق تلك الوظيفة ؛ فغالبا ما يكون الوصف دالا بصورة أو بأخرى فى المعنى الكلى لكل مقامة ، وإن احتاج الأمر أحيانا إلى بعض التأول . ويمكن اختبار ذلك فى مقامتين لمجرد التمثيل.

فى المقامة الأزاذية يصف عيسى بائع الفاكهة وبضائعه وما ابتاعـــه منها بقوله "**فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكـــة وصنفـــها . وجمع أنواع الرطب وصففها . فقبضت من كل شيء أحسنه وقرضت من كل نوع أجوده** "[٤٥]

ربما يبدو الوصف السابق زائدًا عن حاجة القصة الأساسية ولعله كان يكفى أن يقول عيسى " فسرت غير بعيد إلى بائع فاكهة ابتعت منه كذا وكـــذا ..." غير أنه من الممكن أن نكتشف خلاف ذلك إذا ما تأملنا باقى المقامة ، إذ بمجرد أن يجمع عيسى ما ابتاعه فى إزاره يقابل رجلا "*قد لف رأسه ببرقع حياء ونصب جسده وبسط يده واحتضن عياله وتأبط أطفاله* "(٤٦) لنتأمل أولا حال الرجلين ؛ بائع الفاكهة والثانى الذى لف رأسه، إن الأول يمكن أن نصفه بقليل من الاختزال بأنـــه صاحب بضائع مبسوطة تنتمـــى إلـــى الجـــانب المشرق اللذائذى من الحياة ، أما الثانى فإنه صاحب بضـــائع مطويـــة إلـــى جسده، إنه يحتضن عياله ويتأبط أطفاله، بما تنعكس دلالته على كلمتى نصب وبسط الواصفتين لجسده ويده ، لتنتج فى النهاية حالة من التكدس حول جسده يمكن اعتبار تلك الحالة نقيضًا لحالة الرجل الأول ؛ فحالـــة الشحـــاذ تنتمـــى للجانب المظلم من الحياة . ويأتى هنا دور عيسى الذى أخذ من الرجل الأول – بائع الفاكهة – أفضل ما لديه ليفرغه فى نهاية المقامة عند الرجل الثانى – الشحاذ – لتتحقق حالة وجودية تجمع النقيضين؛ إذ إن ماتنتهى إليه المقامة فى هذه النقطة هو انتقال أفضل ما فى الجانب المشرق من الوجود ليستقر فى أشد حالات هذا الوجود إظلامًا. يمكن اعتبار ذلك إشارة إلى تلك الرؤية العميقـــة للوجود التى ترى الأشياء فى وجودها المتشابك ، بما ينفـــى عنـــها ضديتـــها المتوهمة .

يدعم هذه الرؤية تلك الأبيات التى وصف بها الرجل الثانى – وهـــو الإسكندرى كما سيتضح – حالته مركزًا الدلالة حـــول رغبتـــه فـــى طعـــام خشن،هو على النقيض فيما يبدو مما يملكه الأول – بائع الفاكهة – حيث يقول الإسكندرى :

" **ويلى على كفين من سويـــق**   **أو شحمة تضرب بالدقيـــق**

أوقصعة تملأ من خرديـــــق	يفثأ عنا سطوات الريـــــق
يقيمنا عن منهج الطـريـــق	يارازق الثروة بعد الضيـــق
سهل على كف فتى لبيـــق	ذى نسب فى مجده عريـــق
يهدى إلينا قدم التـــــوفيق	ينقذعيشى من يدالترنيــق"(٤٧)

إن ما يطلبه هو جريش الشعير والقمح المقليين ،بما يناقض الوصـــف الــذى يصور الفاكهة لدى الرجل الأول .

ولكى تكتمل دلالة المقامة طبقًا لهذه الرؤية، يكشف الشحاذ عن وجه أبى الفتح الإسكندرى الذى موه على عيسى حاله ، بما يحتمل معه أن يكـــون الإسكندرى مالكًا لمثل ما أعطى له ؛ محققًا بذلك المستوى الثانى من وحـــدة الأضداد . يقول:

" فقض العمـــر تشبيها	على الناس وتمويهـــا
أرى الأيام لاتبقـــــى	على حـال فأحكيـــها
فيوما شرهـــــا فى	ويوما شرتى فيهـــا "(٤٨)

إن الوصف الذى يبدو عارضًا فى بداية المقامة يمكن أن ينتظم فـــى رؤية عامة كرمز دال مؤسس لدلالة محتملة للمقامة ، بما يتعارض مع فكرة الوظيفة التزيينية للوصف التى قال بها جينيت .

النموذج الثانى يبدو كذلك وصفًا عارضًا فى بداية المقامة الفزاريـــة؛ حيث يرتحل عيسى قاصدًا الوطن فيصف الليلة التى وقع فيها الحدث الرئيس بأنها" ***ليلة يضل فيها الغطاط ولايبصر فيها الوطواط*** "(٤٩) ذلك الوصف لليلة يأتى داخل حركة دالة متدرجة بداية من النهار :- ***فظللت أخبط ورق النهار بعصا التسيار*** "(٥٠) مرورًا بنزول الليل الذى يبدو بحـــرًا"***وأخـوض بطـن الليل*** "(٥١) انتهاء إلى أعمق حالات الظلمة ، حيث يأتى وصف الليلـــة التـــى يضل فيها طير القطا والوطواط، بما عرف عنهما من قدرة على الاهتداء فى

الظلام . فى هذه اللحظة التى تتراكم فيها طبقات من الظلمة يظهر الفـــارس الذى روع عيسى ظهوره ،يظهر فى حالة شبيهة بالظلمـــة المحيطــةِ ،فــهو يصف نفسه بقوله "*دون اسمى لثام لاتميطه الأعلام*"(٥٢) يبدو منتهى الظلام المادى الذى جسده وصف الليله وقد أسلم عيسى إلى ظلام معرفى موازٍ فـــى مواجهة هذا الراكب التام الآلات. ثم تبدأ حركـــة نقيضـــة مـــن التعـــرف أو الإشراق ، عن طريق مادار بين عيسى والراكب من حوار أزال تدريجيًا تلك الظلمة المعرفية ، لتنتهى المقامة بتبديد كامل لها ؛ حيث ينكشف الراكب فإذا هو أبو الفتح الإسكندرى الذى يعرفه عيسى معرفة عميقة . بـــالمنطق نفســه يمكن أن ينتظم الوصف الموجود فى أنحاء المقامات داخل تأويلات محتملـــة بما ينفى فكرة وجود الوصف كاستراحة فى مجرى السـرد على الأقـل فيمـا يخص نص المقامات.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢- الخطاب

عادة ما تتواجد خطابات مختلفة داخل السرد ، إذ من الصعب أن نجد سردا نقيا يقف فقط عند حدود الخطـــاب المشكـل لمقتضياتــه ، دون أيــة اختراقات من نوع أو أكثر من الخطابات التى لاتشـــارك فـى رسـم هـذه المقتضيات . لاينفى ذلك عن تلك الخطابات اشتراكها فى إنتاج الدلالة الكليــة للنص ، فهى على أية حال موجودة هناك داخل السرد .

بالنسبة لمقامات الهمذانى تبرز خاصية دفعت كثيرا من الباحثين إلـــى اعتبار المقامات نصا تعليميا بالدرجة الاولى ، تلك الخاصية هى الاستطرادات الخطابية التى تلفت النظر إلى الخطاب ذاته، دون أن تسهم غالبا فى تشكيـل عالم السرد، بما يجعل تلك الاستطرادات تبدو نتوءا فى جسد السرد.

يمكن اعتبار الخطة العامة التى قام عليها عالم المقامة السردى مبررا كافيا لدخول أنواع من الخطابات فى السرد . تلك الخطة تقوم بالأساس علــى اللقاءات المتكررة بين الراوى عيسى بن هشام والبطل الاسكندرى ، مع الأخذ فى الاعتبار الصفات المميزة لكليهما ، فالراوى يبحث عن الأدب فى مظانه ، وفى الوقت نفسه يمثل البطل هدف هذا البحث ، إنه شحاذ محتـــال ، وأديــب يملك جوامع الكلم من شعر ونثر ، من هنا كانت الخطابات المتنوعة داخــــل المقامات معبرة عن قدرته البيانية من ناحية، ومجسدة للتجلى الــــذى تتخـذه شخصيته فى كل مقامة من ناحية أخرى . قد تكون تلك الخطابات مشتركــــة فى تأويل عام للنص ، غير أنه من وجهة نظر سردية يمثل الاســتطراد فــى الخطاب نتوءا فى جسد السرد كما سبقت الإشارة .

وفى حين نجد بعض المقامات تخلو ، أو تكاد من الخطابات الزائـــدة عن حاجة السرد ، مثــل المقامــات المضيريـــة ، والأســدية ،والصيمريـــة والحلوانية ،والبغداذية ، والموصلية، فى حين ذلك ، يمكننا أن نلمح التزيدات

الخطابيـــــة (شعرا أو نثرا أو كليهما) فى معظم المقامات . وفيما يلى تمثيل لذلك .

فى المقامة القريضية يفيضُ البطل الإسكندرى فى خطاب نقدى حول الشعراء وأشعارهم ، بتشجيع منَ الجماعة التى تلعب دور سائل يفتـــح نـــافذة لمرور هذا الخطاب إلى داخل السرد ، تسأله الجماعة عـــن امـــرئ القيـــس فيجيب الإسكندرى بقوله : "*هو أول من وقف بالديار وعرصاتها . واغتـــدى والطير فى وكناتها ووصف الخيل بصفاتها ولم يقل الشعر كاسبا ولم يجـــد القول راغبا ففضل من تفتق للحيلة لسانه وانتجع للرغبة بنانه.*"[٥٣] وهكذا يسألونه عن النابغة ، وزهير ، وطرفـــة ، وجريـــر والفـــرزدق، والقدمـــاء والمحدثين من الشعراء . فى كل تلك الاحوال ينطلق البطل فى خطاب نقـــدى يظهر براعته،ويدل على معرفة عميقة بكل من سئل عنهم.

يمكن القول إن الإسكندرى يؤسس لملمح شخصى مهم ، فهو يعلـــن عن نفسه كعالم متعمق فى تراث الشعر العربى ، ثم يقدم بعد ذلك نفسه بأبيات تسعة يصف فيها حاله ، أو بمعنى آخر يصف طبيعة التجلى الذى يصدره لنا.

إن حركة الحدث فى المقامة يمكن وضعها فى سلسلة الأحداث الآتية:

١- عيسى وصحبته يتذاكرون الشعر ، فى حين يجلس شاب مجهول فى صمت قريبا منهم .

٢- الشاب ينطق مسفها ما يقولون ومتحديا إياهم بما لديه من معرفة بالشعر والشعراء .

٣- الجماعة تختبر الشاب بسؤاله عن عدد من الشعراء وهو يجيب .

٤- الجماعة تسأل الشاب عن حاله وأدبه وهو يجيب .

٥- عيسى يعطى الشاب ما يعينه على حاله .

٦- عيسى يتعرف على الشاب فإذا هو الإسكندرى .

يمكن من خلال سلسلة الأحداث السابقة وضع خطاب البطل النقــدى فى مكانه داخلها . إنه يقع فى الحدث الثالث ولكنه يستغرق – تقريبا – نصف المقامة ، بما يظهر نتوءه عن حركة الحدث . وبالتالى عن جسد السرد .

يبدو فيما سبق أن الخطاب كان مقصودا لذاته ، بما يشى بأن المؤلف الضمنى لم يكن معنيا بفنيات السرد بقدر عنايتة بفنيات وجماليات الخطاب .

المقامات الجاحظية والعراقية والشعرية ، تحوى خطابا نقديــا يمثــل كالقريضية نتوءا عن جسد السرد.

فى الجاحظية يبدو نقد الجاحظ هو الهدف من وراء التأليف ، بما تعد معه باقى مقتضيات السرد فى المقامة مجرد مســاعدات لظــهور الخطــاب النقدى.

وفى المقامة العراقية والشعرية يطلق البطل أحكاما على أبيات مـــن الشعر ، وأحيانا على أصحابها ، من خلال صيغة الســؤال والجــواب التــى تميزت بها كتب الفقه ، فالمحاور يبدو خياليا تم جلبه فقط لإبــراز الخطــاب النقدى إلى الوجود .

هكذا يظهر الوعظ فى كل من المقامتين الأهوازية والوعظية كــهدف للتأليف . فالوعظية مثلا تكاد تخلو من الحدث . ان عيسى يقف مع جماعـــة أمام واعظ يعظهم مستغرقا بوعظه المقامة حتى نهايتها، ثـــم يفصــح عــن شخص الإسكندرى الذى لم يتح له الخطاب الوعظى – الطويل والمؤثــر – فرصة لممارسة الخداع ، إنه ينصاع لسحر خطابه هو شخصيا فيبدو زاهــدا ورعا . الخطاب إذن هو البطل الحقيقى لهذه المقامة .

إن التنويعات الخطابية فى مقامات الهمذانى هـــى الإطــار الجــامع لتجليات شخصية أبى الفتح الإسكندرى ، وفى كل الأحوال يبـــدو الخطــاب كنوع من السحر يمارسه الإسكندرى على المتلقين ، لذلك فالخطـــاب يلــتزم

السجع ويبدو مزهوا بما يحويه من تناغم موسيقى وقدرة على تطويع غريب اللغة . يظهر ذلك بوضوح فى الشعر الذى غالبا ما يلتزم التصريع، كما فى المقامات القريضية ، والأزاذية ، والجاحظية ، والمكفوفية .

ولعل تأويل الخطاب فى مقامات الهمذانى يقود إلى رؤى عميقة ، بغض النظر عن المدخل السردى الذى التزم به هذا البحث، تلك الرؤى ربما قدمت ما يبرر الانصراف عن فنيات السرد فى كثير من مقامات الهمذانى .

يمكن التمثيل لذلك من خلال ما قدمه د. مصطفى ناصف من تأويل للخطاب فى المقامة القريضية . يرى د. ناصف أن الوجود المادى للخطاب فى ذاته يمثل حوارا حميما مع تراث الشعر يقول :" ومن خلال جسد الكلمات، يذكر بديع الزمان على لسان أبى الفتح الإسكندرى الشعر القديم وأصوله العاتية ذكر محب مرح ، يريد أن يجعل النوى أكثر قربا وقبولا . كان امرؤ القيس أول من وقف بالديار وعرصاتها ، واغتدى والطير فى وكناتها ، ووصف الخيل بصفاتها . هذه ملامح من التراكيب المسجوعة ربما تعبث إلى حد ما بصنيع امرئ القيس ، أو تجعله أكثر حظا من نبرة الشعب، ربما جعل التركيب امرأ القيس أقرب إلى أبى زيد الهلالى "[٥٤]

إشارة د. ناصف إلى محاورة " ربما كانت عابثة إلى حد ما بصنيع امرئ القيس" تجد صدى لها فى المقامة المغزلية ؛ إذ تتراص مفردات اللغة ، فى سياق خصومة يكسبها وقارا ظاهريا ، وبإيقاع صنعه تجاور هذه المفردات، وفى الوقت نفسه فإن دلالة التركيب تصنع لغزا ينبه عقل المتلقى ويشوش هذا الإيقاع الرشيق للسجع ، الخطاب هنا يبدو مداعبا للغة نفسها، فهو يستدرج مفردات من الفارسية المعربة وغريب العربية ،ويكشف من خلالها مجازات تتشعب حقولها الدلالية ليشير إلى " مغزل " ، ويفعل ذلك شعرا ليشير إلى " مشط " يدور الحوار هكذا : " **دخل هذا الفتى دارنا فأخذ**

قبج سنار برأسه دوار. بوسطه زنار . وفلك دوار. رخيم إن صر . سريع إن فر . طويل الذيل إن جر. نحيف المنطق . ضعيف المقرطق . فـــى قـــدر الحرر مقيم بالحضر . لايخلو من السفر . إن أودع شيئـــا رد . وإن كلـــف سيرا جد . وإن أجر حبلا مـــد . هناك عظم وخشب . وفيه مـــــال ونشب وقبل وبعد . فقال الفتى : نعم أيد الله الشيخ لأنه غصبنى على

مرهـــــف سنانـــــه	مذلـــق أســـنانه
أولاده أعوانـــــــــه	تفريـــق شمـــل شانـــه
مواثـــــب لصاحبــــه	معلـــــق بشاربـــــه
مشتبـــــك الأنيـــــاب	فـــى الشيـــب والشبـــاب
حلـــو مليـــح الشكـــل	ضـــاو زهيـــد الأكـــل
رام كثـــير النبـــل	حوف اللحـــى والســـبل

فقلت للأول : رد عليه المشط ليرد عليك المغزل "[٥٥] يداعب الخطاب فـــى المقامة اللغة بإخضاعها (نثرا فنيا وشعرا) لصياغة لغز بسيط يمكن التعبير عن أطرافه فى جملتين . وفى سبيل هذه المداعبة يتم اختصار حدود الســـرد إلى مشهد مكون من فاعل رئيس هو الخطاب ، وفواعل تابعة هى القـــاضى والمتخاصمين . وهكذا يصبح حضور الخطاب مســـئولاعن غيـــاب الســـرد أحيانا.

الراوى Narrator ومستويات الرواية Levels of Narration

تختلف هوية الراوى عن غيره من الشخصيات المؤسسة للسرد ، فهو وحده المضطلع بمهمة حكاية الأحداث والمواقف المسرودة . وقد لا يقتصر دوره على ذلك فقط إذ ربما شارك كشخصية داخل الأحداث . وعلى أية حال فهناك دلالات لوظيفة الراوى باختلاف مستويات الرواية .

فى المقامات يمكننا أن نميز أكثر من راوٍ يقعون فى مستويات رواية مختلفة ؛ فهناك الراوى الخارجى صاحب جملة" ***حدثنا عيسى بن هشام قال...*** " ، وهناك عيسى بن هشام نفسه الذى يقدم الأحداث والمواقف مباشرة، وقد يكون هناك آخرون يقومون بدور الراوى فى بعض المقامات كالمضيرية التى يروى الحدث الرئيس فيها أبو الفتح الإسكندرى ، والصيمرية التى يرويها كلها أبو العنبس الصيمرى ، والغيلانية التى يروى أحداثها الرئيسة عصمة بن بدر الفزارى .

هذه المستويات متراكبة بشكل عمودى Vertically بحيث يشمل كل مستوى منها المستويات التى تليه ؛ فهناك على السطح الراوى الأول يليه عيسى ثم أية شخصية أخرى تقوم بالرواية .

بالنسبة للراوى الأول فهو يقدم الراوى الثانى (عيسى) ويبدو دوره منحصرا فى وظيفة أساسية هى الإشارة إلى حضور السرد وبالتحديد حضور النوع ؛ إذ إنه من خلال إشارته التقليدية" ***حدثنا ... قال*** "[٥٦] يعلن أن هناك سردا خياليا سيقدم الآن وتحديدا "مقامة" ، وكأن جملته الافتتاحية تقول " انتبهوا سأحكى الآن مقامة " . إنه راو خارجى External Narrator غير مشارك فى الأحداث ، وتبدو جملته وقد تحولت إلى تقليد يميز النوع ؛ فأينما

وجدت مقامة يمكن كشف ذلك الإعلان عن حضور السرد على لسان الراوى الخارجي .

غير أن دور هذا الراوى قد اكتسب طبيعة مزدوجة نتيجة استقرار تقاليد النوع ، إنه يشير بوجوده المحض إلى سرد خيالي عن شخوص خياليين ، وفى الوقت نفسه هو ممثل لعنصر التوثيق فى الرواية من خلال الصيغة التى يفتتح بها عالم المقامة ، تلك الصيغة التى تتفق وشفرة الثقافة من حيث صدق الرواية ؛ إن مستوى الرواية الذى يقع فيه هذا الراوى يبدو مغلقاً للسرد ومقدما للثقافة الهيكل المناسب الذى يمكنه الاندراج ضمنها ، فلم تكن رواية لتقبل بدون توثيق إسنادى عبر سلسلة رواة ، يضمن آخرهم بشكل مباشر صدق ما يروى ، بما يوهم مبدئيا بواقعية الأحداث . ويبدو استقرار تقاليد نوع المقامة داخل الثقافة وقد أدى إلى تعديل فى المواضعة الثقافية ، فأصبحت تتعامل بصورة خاصة مع السند فى المقامات ، أصبح الجميع يعرف أن الأحداث المروية خيالية وأن الراوى والبطل كما يقول الحريرى فى مقدمته لمقاماته "***كلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف***" (٥٧) .

هذا التعامل الخاص مع السند فى المقامة أكسب جملة الراوى الأول بعدا رمزيا يعد علامة على نوع المقامة .

ويمكن تصور معاصرى الحريرى عندما سمعوا جملة "حدثنا الحارث بن همام قال.. " وقد ظهر فى أذهانهم احتمال – ضمن احتمالات – أن يكون ماسيسمعونه الآن " مقامة" ، هذا الاحتمال لم يكن موجودا قبل

الهمذانى . من هنا يتضح أن دور الراوى الأول يمثل توجهًا ناحيـــة الثقافـــة للإعلان عن حضور النوع .

قد يكون من السهل الخلط بين الراوى الأول وشخص بديع الزمـــان الهمذانى ، حيث إنه من الثابت أن البديع كان يروى مقاماته على تلامذتـــه ، فهو شخصيًا من كان ينطق جملة " حدثنا عيسى بن هشام قال ... "مكملاً بعد ذلك الرواية على لسان عيسى.

وربما يصح هذا التصور إذا كان المقصود هو شخص بديع الزمـــان حال روايته للمقامة ؛ أى حال تقمصه لدور داخل السرد الذى قام هو نفســـه باختراعه قبل أن يؤديه ؛ فبديع الزمان حال روايته لا علاقة له ببديع الزمان الشخص الواقعى وكذلك لا علاقة له ببديع الزمان لحظة تأليف المقامة . ومن المفهوم ضمنا ، لدى جماعة المستمعين لبديع الزمان ، أنـــه يـــروى أحداثـــا متخيلة اختار لها البديع بنية مكونة من مســـتويين أو أكـــثر مـــن مســـتويات الرواية، لذلك لم يتهمه أحد بالكذب؛ إذ يعرف الجميع أنه حال روايته يلعـــب دورا داخل السرد، دورا خياليا تماما كعيسى وأبى الفتح. ولعل ما يبرر قيام البديع بتقمص دور الراوى الأول هو كون السرد كان يلقـــى شفاهـــة . ولـــو تخيلنا أن مقامات الهمذانى قد قدمت من مؤلفها مكتوبة، لساعدنا ذلك علـــى التفرقة بين شخص بديع الزمان والراوى الأول .

المستوى الثانى من الرواية فى المقامات : يظهر فيها عيسى بن هشام مقدما الأحداث من خلال الرواية بالضمير الشخصى First Person فهو راو داخلـــى Enternal Narrator أو بمصطلـــح جينيـــت Intradiegetic Narrator [٥٨] وذلك فى تسع وأربعين مقامة ، ويكون فى ثلاث مقامات فقط

راويا خارجيا External Narrator هى المقامة الوصية والمقامة الصيمرية والمقامة البشرية .

ويبدو ظهور اسم عيسى مؤكدا للإيهام بصدق المحكى ، سواء عن نفسه أو عن غيره، إنه ذات معرفة بداية بالاسم . ويمكن القول إن هناك جدلا نشطا بين هوية الراوى وموضوعات روايته ، إذ لايقدم النص عيسى فقط للإيهام بصدق وواقعية الأحداث ، ولكن أيضا لإبراز جوانب معينة فى النص اكتسبت وجودها من هوية الراوى ، وفى الوقت نفسه تبرز تلك الجوانب هوية الراوى وتؤكدها .

إن هوية الراوى كما يطرحها النص تتأسس من خلال اهتماماته التى تعد الدافع الأول لقيامه بالرواية ، ناهيك عن كونه يروى عن أحد الفصحاء العالمين بالشعر وتاريخه واللغة وغريبها. إنه راو مهتم بالأدب ودروسه وتاريخه وبذلك يصبح من الطبيعى أن يبرز فى روايته السجع والجناس وغريب اللغة وكذلك القدرة على قرض الشعر ، وفى الوقت نفسه فإن ما يرويه عيسى هو ما يبرز هويته تلك ويؤكد اهتماماته.

ولعل عدد الأبيات التى وردت فى مقامات الهمذانى تؤكد هذا الجانب من هوية الراوى ، إذ تبلغ واحدا وستين وثلاثمائة بيت .

هناك بعد آخر لهوية الراوى يمكن اكتشافه من خلال اختياره الرواية عن مكد " *ظريف الطبع . ظريف المجون* " (٥٩) إنه راو يطرب لطرافة الحيل التى يرويها وربما يمارسها كما فى المقامة البغداذية .

المستوى الثالث من مستويات الرواية تقوم به إحدى الشخصيات كما نرى في كل من المقامات الغيلانية والمضيرية والصيمرية، حيث تقدم الشخصية حكيا داخل الحكي، ويسمى الراوى فى هذا المستوى راويا تحت سردى Hypodiegetic Narrator (٦٠) وعادة ما يتحول الحكى المقدم من هذا الراوى إلى مايشبه الحكى الأساسى؛ بمعنى أن السرد الأساسى يتوارى قليلا مفسحا المجال للسرد من الدرجة الثانية Second Degree Narrative(٦١) نظرا لأهمية الأخير وإثارته ، أو لاستغراقه المساحة الأكبر من مجمل النص السردى ، مما يجعله يبدو مؤديا لوظيفة السرد الأساسى ويسمى السرد فى هذه الحالة سردا أساسيا زائفا Pseudodiegetic Narrative(٦٢) .

يمكن التمثيل لهذا المستوى بالمقامة الغيلانية ، حيث يقدم عيسى أحداثا ، هى اجتماعه مع رفقة فيهم عصمة بن بدر الفزارى ، وتجاذبهم أطراف الحديث ، حتى وصلوا إلى ذكر " ***من أعرض عن خصمه حلما ومن أعرض عن خصمه احتقارا حتى ذكرنا الصلتان العبدى والبعيث وما كان من احتقار جرير والفرزدق لهما*** "(٦٣) هنا يتدخل الراوى تحت السردى Hypodiegetic Narrator قائلا " سأحدثكم بما شاهدته عينى ولا أحدثكم عن غيرى "(٦٤) ثم يبدأ فى رواية واقعة حضرها بين ذى الرمة والفرزدق أعرض فيها الثانى عن الأول احتقارا . يمثل ما رواه عصمة سردا أساسيا زائفا Pseudodiegetic Narrative حيث يعد السرد الذى رواه عيسى هو السرد الأساسى ، غير أن ما رواه عصمة يأخذ محل الصدارة بما أدى إلى تسمية المقامة بناء على أحداثه . الحالة نفسها نجدها فى المقامة المضيرية حيث نجد أبا الفتح الإسكندرى يلعب دور الراوى تحت السردى مقدما سردا

أساسيا زائفا ، جاذبا الأنظار عن الأحداث التى رواها عيسى قبل أن يبدأ هو فى روايته .

المقامة المضيرية تفجر إمكانية أخرى ؛ إذ يتضح فيها المستوى الرابع من مستويات الرواية حيث يتسلم التاجر من أبى الفتح خيط الرواية ، مقدما بذلك حكيا داخل حكي داخل الحكى الأساسى ، وهنا يمكن اعتبار الراوى اعتمادا على شلوميت كنعان Sh.Kenan راويا تحت – تحت سردى hypo-hypodiegetic Narrator [٦٥].

يمكن ترتيب الرواة ومستويات روايتهم فى مقامات الهمذانى كالآتى:

١- راو خارجى Extradiegetic (or External) Narrator

ويقع خارج أى من الأحداث المسرودة، ويمثله الراوى الأول صاحب جملة " حدثنا عيسى ...." إضافة إلى عيسى فى المقامات التى لا يظهر فيها كشخصية ، وهى المقامات الوصية والصيمرية والبشرية .

٢- راو داخلى Intradiegetic (or Internal) Narrator

ويتمثل فى عيسى بن هشام حال روايته أحداثا شارك فيها ، أو غيره من الشخصيات حال روايتها لأحداث شاركت فيها .

٣- راو تحت سردى Hypodiegetic Narrator

ويتمثل فى أية شخصية تقوم برواية أحداث داخل المقامة غير الراوى الأساسى (عيسى) ، مثل شخصية عصمة فى الغيلانية وأبى الفتح فى المضيرية .

٤- راو تحت - تحت سردى Hypo-Hypodiegetic Narrator

ويتمثل فى أية شخصية تحكى أحداثا داخل روايـــة الـراوى تحـت السردى . مثل شخصية التاجر فى المضيرية .

المروى عليه Narratee

يرتبط مفهوم المروى عليه Narratee بمفهوم الراوى Narrator فلا وجود لأحدهما بدون الآخر ، وبذلك سيهدف تناول المروى عليه إلى محاولة تصنيف مستوياته داخل المقامات ، وصولا إلى الأدوار التى سيقوم بها فى السرد ، وذلك بالنظر إلى علاقته بمستويات الرواية .

المستوى الأول للمروى عليه يمثل جمهور الراوى الأول صاحب جملة " حدثنا عيسى بن هشام ... " ، إنه مروى عليه خارج عالم السرد ، فلا علاقة مباشرة تربطه بأى من مقتضيات السرد ، وهو مروى عليه غامض لاتوجد أية إشارة نصية لصفاته وأهميته ، ولكن بناء على تحليل دور الراوى الأول فيما سبق ، يمكن اعتبار المروى عليه هو الوسيط القائم بين هذا الراوى والثقافة المقدم إليها النص . وإذا كان دور الراوى الأول يتركز فى الإعلان عن حضور النوع ، فإن المروى عليه الخاص به يعد مندوب النص الذى يتلقى إعلان الراوى ليؤديه إلى الثقافة . هذا المروى عليه الصامت ربما مثلته جماعة تلاميذ بديع الزمان الهمذانى حال إلقائه المقامة عليهم ، ولكن شأنهم كشأن أستاذهم أثناء الرواية ، إذ يتقمصون دور المروى عليه ، ويتواطئون مع البديع فى تمثيل هذا المستوى من مستويات الزواية ، ليحملوا السرد بعد ذلك إلى الثقافة . ويبدو المروى عليه فى هذه الحالة موحيًا للقراء الفعليين بضرورة أن يولوا هذا السرد اهتمامهم كما فعل هو ذلك .

المستوى الثانى هو مستوى المروى عليه الخاص بعيسى بن هشام ، وهنا يطرح لنا النص ملمحًا مميزًا لنوع المقامة ؛ إذ يتحول الراوى الأول

فى هذا المستوى إلى مروى عليه بمجرد نطقه للجملة الافتتاحية . وربما كان الراوى الأول منفردًا بكونه مرويًا عليه وذلك فى المقامتين الغيلانية والبصرية حيث تبدآن بـــ " حدثني عيسي....." غير أنه عادة مايكون ضمن جماعة من المروى عليهم وذلك فى تسع وأربعين مقامة تبدأ كلها بقوله : " حدثنا ....." . وهناك مقامة واحدة هى الأذربيجانية لا توجد فيها قرينة تحدد عدد المـــروى عليهم إذ تبدأ بقول الراوى الأول " قال عيسي ... " لكنه – أى الراوى الأول – في الأحوال كلها يكون مرويًا عليه فى حالة رواية عيسي .

إن جماعة المروى عليهم الخاصة بعيسى تفهم لغتـــه ولكنـــها تجـــد صعوبة فى فهم التلميحات المضمنة في هذه اللغة ؛ لذا يضطر عيســـى فـــى كثير من الأحيان إلى أن يوضح لهم مغزى ماقد سمعوه لتوهم . فى المقامـــة البخارية يدور حوار شعرًا بين عيسي والإسكندرى يتضح منه بصورة شبـــه مباشرة أن الإسكندرى لايحب مخاطبة عيسى فى الطريـــق . هـــذه الدلالـــة لاتحتاج إلا إلى تأويل بسيط للمنطوق ، بالنظر إلى السياق العام لشخصية أبى الفتح وبالنظر أيضًا إلى دلالة اجتماعية بسيطة تقول إن كـــلام عيســـى مـــع الإسكندرى قد يكشف الأخير ويعرضه للأذى ، ومن الطبيعى هنا أن يكـبـــره الإسكندرى مخاطبة عيسى. غير أن عيسى يضطر إلى الإفصاح عـــن هـــذه الدلالة للمروى عليه رغم وضوحها. يدور الحوار كالآتى :

" أبا الفتح شبت وشب الغـــلام فأين السلام وأين الكـــلام

فقال :

غريبـــا إذا جمعتنـــا الطريـــق أليفـــا إذا نظمتنـــا الخيـــام

فعلمت أنه يكره مخاطبتى فتركته وانصرفت " (٦٦)

لم يكن عيسى مضطرًا لإعلان أن الإسكندرى لا يــود مخاطبتـه . ولكن المروى عليه فيما يبدو قد فهموا البيت تمامًا علــى مسـتوى الدلالـة المباشرة ، ولكنهم لم يفهموا الإشارة الضمنية فيه إلـى كراهـة أبـى الفتـح مخاطبة عيسى في هذه اللحظة ، مما اضطر عيسـى لأن يوضحـها لـهم صراحة .

ما يؤكد الدلالة السابقة أن المروى عليه الخاص بعيسى يحتاج فى كل مرة يقابل فيها عيسى الإسكندرى إلى أن يعلن الأول اكتشافه لشخصية الثانى، فى حين يصبح القارىء الحقيقى للمقامات مدركًا للخدعة بعـد مقـامتين أو ثلاثة ، لكن المروى عليه فى هذا المستوى يظل مسـتمعًا للأحـداث دون أن يربط ذلك بأية معلومات خارجها تقوده إلى أن هذا البطل وهو الإسـكندرى ، مما يضطر عيسى إلى الإعــلان التقليـدى " *فـإذا هـو والله أبـو الفتـح الإسكندرى* " (٦٧)

تقودنا الملاحظة السابقة إلى أن جماعة المـروى عليـه فـى هـذا المستوى تحتفظ بذاكرتها على مستوى المقامة الواحدة فقط ، إنـها جماعـة غير قادرة على استدعاء أية معلومات من مقامات أخرى ، أو مـن الأطـر الاجتماعية المحيطة بها ، وإلا لأحدث ذلك تناقضًا فى بعـض الأحيـان لا يمكن السكوت عليه كما هو حالهم، فالعلاقة بين أبى الفتح وعيسـى علاقـة يصعب رسم مخطط متجانس منطقيًا لها من خلال المقامـات مجتمعـة ، إذ تتناقض المعلومات الخاصة بهذه العلاقة تناقضًـا فجًـا ، يقـول عيسـى للإسكندرى فى المقامة الإفتتاحية :

" *ألم نربك صغيرًا ولبثت فينا من عمرك سنين* " (٦٨)

العلاقة إذن بينهما قديمة وممتدة لسنوات ، غير أن الوضع فى الأسدية يختلف حيث يبدو عيسى متشوقًا لرؤية الإسكندرى الذى سمع به ولم يقابله من قبل يقول : " *كان يبلغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما يصغى إليه النفور وينتفض له العصفور... وأنا أسأل الله بقاءه حتى أرزق لقاءه* "(٦٩). ربما يكون الإسكندرى قد نبغ فى الفصاحة والقريض بعد أن ترك قوم عيسى الذين تربى فيهم ، غير أن صيغة تعرف عيسى على الإسكندرى فى نهاية المقامة تؤكد أن الأول يرى الثانى للمرة الأولى يقول :" *فقلت إن هذا الرجل هو الإسكندرى الذى سمعت به وسألت عنه فإذا هو هو* (٧٠)". وتتراوح العلاقة بين عيسى والإسكندرى بعد ذلك بين معرفة وجهل ، ففى المقامة الجاحظية يتجدد الجهل بينهما ، فيسأل عيسى فى نهايتها "*من أين مطلع هذا البدر*(٧١)" ليجيب الإسكندرى معرفًا نفسه وموطنه . يتكرر سؤال شبيه فى كل من المقامات الحرزية ، والمارستانية ، والمجاعية، والحمدانية ، والحلوانية ، والنيسابورية ، العلمية.

وبغض النظر عن الترتيب الذى وضعه بديع الزمان لمقاماته ، فإن المعلومات السابقة عن العلاقة بين الراوى والبطل تبدو متناقضة بصورة غير مقبولة ، إلا فى إطار مروى عليه تعمل ذاكرته فقط فى إطار المقامة الواحدة.

وعادة يقول عيسى عن الإسكندرى " شيخنا" ، ويبدو الضمير فى كلمة " شيخنا" مربكًا بعض الشيء ؛ إذ يوحى بأن جماعة المروى عليهم تعرف الإسكندرى كما يعرفه الراوى. وفى أحيان أخرى يضطر الإسكندرى إلى الإفصاح عن نفسه بما يعنى أن عيسى وجماعة المروى عليهم لم يتعرفوا عليه بالمرة ، ويبدو أن انشغال المؤلف الضمنى ببعد الرسالة فى النص قد أدى إلى إهمال التجانس والاتساق المنطقى لبعض جوانب عالمه السردى .

فمن الواضح أن أبا الفتح هو مجموعة من التجليات قد حملت دلالات بعينها؛ بحيث يصعب أن تنتظمها مجتمعة علاقة بشخص ما ، ويظهر البحث عن اتساق منطقى لعلاقة الإسكندرى وعيسى أو غيره ، أشبه بالبحث عن مدينة الإسكندرية التى يدعى أبو الفتح انتسابه إليها .

أخيرًا فإن شخصيات المروى عليهم فى هذا المستوى تكاد لاتظهر فى النص ، إنهم صامتون تمامًا كالمروى عليه من المستوى الأول ، غير أنهم ينتمون لعالم السرد ، ويبدو أنهم مقتنعون تمامًا بصدق مايقدم لهم من مواقف وأحداث ، ورغم ذلك فهم مكتفون بالاستقبال دون محاولة إبداء أى تدخل سواء بالتساؤل أو بالتعليق . إنهم جماعة من المروى عليهم تقترب بشدة من مفهوم المروى عليه من الدرجة صفر (٧٢) The zero-Degree Narrratee

المستوى الثالث للمروى عليه مرتبط بعيسى بن هشام وجماعته ، إذ يتحولون إلى مروى عليهم إذا ما قامت إحدى الشخصيات بعملية رواية الأحداث والمواقف ، كما يحدث فى المقامتين الغيلانية والمضيرية ، وفى هذا المستوى يمكن رسم صورة المروى عليه بطريقة أوضح ، إنه يظهر فى هذا المستوى وكأنه المحرك الأهم لعملية السرد .

ففى الغيلانية تحدد اهتمامات الجماعة التى تضم عيسى توجّه لحديث، مما سيدفع عصمة بن بدر الفزارى إلى ذكر ما شهده بين ذى الرمة والفرزدق ، محولاً بروايته تلك عيسى وجماعته إلى مروى عليهم . وفى المضيرية تُرسم جماعة المروى عليه فى حالة تلهف لأكل المضيرة ، ثم هى تدفع الإسكندرى دفعًا إلى سرد ماقاده إلى رفض المضيرة . ولا يقف دور المروى عليهم هنا عند حد الاستماع إنهم يملكون القدرة على

اتخاذ موقف حاد يلفت النظر إلى أحداث المقامة بصورة تدعو إلى إعادة قراءتها. يقولون بعد قصة الإسكندرى مع التاجر " *فقبلنا عذره . ونذرنا نذره. وقلنا قديمًا جنت المضيرة على الأحرار وقدمت الأراذل على الأخيار* " (٧٣)

المروى عليهم هنا قد اتخذوا موقفًا تأويليًا من الأحداث تحولت معه المضيرة إلى فاعل ذى سمات شبه إنسانية ودعتهم إلى مقاطعتها ، مما يلفت الانتباه إلى دلالة المضيرة من أول السرد . وبغض النظر عن تأويل المقامة، فإن ما يعنينا هو كون المروى عليهم فى هذا المستوى هم جماعة تبدو متحدة، متآلفة ، لها موقف تأويلى مما تسمع ، ويمكنها أن تشترك فى صياغة أبعاد المسرود ودلالاته ؛ لأنها ممثلة داخل السرد كشخصيات إلى جانب دورها كمروى عليه .

فى المقامة الصيمرية هناك نموذج لافت من الخطاب الموجه للمروى عليه ، إذ يوهم الخطاب أنه موجه للمروى عليه من المستوى الثالث الذى يضم عيسى ولكن وجود عيسى هنا يبدو مختلفاً عن وجوده فى المضيرية والغيلانية ، إنه مجرد حلقة وصل لا تمثل كالمضيرية والغيلانية مستوى من مستويات المروى عليه ، إذ لانعرف من أى طريق وفى أى موقف اتصالى تعرف عيسى على الأحداث . يأتى هذا الخطاب الموجه للمروى عليه فى نهاية المقامة هكذا : (*وإنما ذكرت هذا ونبهت عليه ليؤخذ الحذر من أبناء الزمن ويترك الثقة بالإخوان الأنذال السفل " وبفلان الوراق النمام الزراف الذى ينكر حق الأدباء ويستخف بهم ويستعير كتبهم لايردها عليهم والله المستعان وعليه التكلان* ") (٧٤)

هذا الخطاب موجه للمروى عليه الذى لم يستوعب فيما يبدو المغزى من وراء القصة التى سمعها مما حدا بأبى العنبس الصيمرى لأن يعلن هذا المغزى . وبغض النظر عما إذا كان هذا الجزء ينتمى لمؤلف البديع أم أنه مما استزاده بعض النساخ ، فإن ما يعنينا هنا أن مستوى المروى عليه يتشابه بصورة واضحة مع مستوى المروى عليه الخاص بعيسى حال روايته، إنه يبدو مرويًا عليه من الدرجة صفر .

المستوى الرابع للمروى عليه فى المقامات يتمثل فى تحول الراوى فى المستوى السابق إلى مروى عليه ، نتيجة تحول إحدى شخصيات روايته إلى راوٍ كما هو الحال فى المقامة المضيرية ؛ حيث يلعب الإسكندرى دور المروى عليه فى حكاية شراء التاجر للبيت والعقد وغيرهما. إن الإسكندرى من موقعه كمروى عليه صامت لاينبس بحرف يجسد مفارقه ساخرة ، فالإسكندرى نفسه هو من يوصف فى بداية المقامة بأنه : " *رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه والبلاغة يأمرها فتطيعه* " (٧٥) وفى الوقت نفسه تحدد شخصية الإسكندرى كمروى عليه أبعاد شخصية التاجر بوصفه ثرثارًا مستبدًا . هذه العلاقة بين المروى عليه والراوى فى المضيرية تدفع الأحداثَ إلى نهايتها المأساوية؛ حيث مابين الأقواس الصغيرة غير موجودفى نسخة القسطنطينية ، ويوجد فى مخطوط بمكتبة جامعة الدول العربية تحت رقم ٤٠٩٧، كما يشير الشيخ محمد عبده إلى أن هذا الجزء موجود فى بعض المخطوطات وغير موجود فى بعضها الآخر. انظر تحقيق الشيخ ص ٢١٦. وتبدو هذه النهاية دخيلة على المقامة إذ يتضح اختلاف الأسلوب عن لغة بديع الزمان من حيث تركيب السجع ودرجة المباشرة فى إعلان مغزى المقامة .

يقضى الإسكندرى سنتين فى السجن ، وكذلك فالعلاقة نفسها تدفع جماعة المروى عليهم التى تضم عيسى إلى تبنى موقف الإسكندرى ضد المضيرة .

نخلص إلى أن المروى عليه فى المقامات يلعب أدواراً مهمة فى تشكيل عالم السرد ؛ فقد يكون قناة اتصال بين المقامة والثقافة كما فى المستوى الأول ، وقد يدفع حركة السرد ويشارك فى رسم أبعاد الشخصيات كما فى المستويين الثالث والرابع .

المؤلف الضمنى Implied Author

عندما اقترح واين بــوث Wayne C.Booth عــام ١٩٦١ (٧٦) مصطلح المؤلف الضمنى فإنه – كما تقول ميك بال M.Bal " كان يــــهدف إلى مناقشة وتحليل المواقف الأيديولوجية والأخلاقية لأى نص سردى ، دون الاضطرار إلى الإشارة المباشرة للمؤلف الواقعى" (٧٧) وبالتالى فــإن الــذات التى تظهر فى نص المقامات مسئولة عن المواقف الأيدلولوجية والأخلاقية ، واختيار العالم السردى والتوافق التركيبى للمواقف والأحداث ، تلك الــذات لا تمثل بديع الزمان الكائن الاجتماعى فى عمومه ، وإن عبرت عن جانب فــى شخصه هو الجانب المتصل بالمقامات ، أى الجانب الذى يتجلى فــى النــص وهو ما يسمى بالمؤلف الضمنى Implied Author .

فى نص المقامات اختار المؤلف الضمنى مكديا ليكون حجر أســاس فى تشكيل عالم النص ، فالبطل إذن يجسد على الأقل شيئا من طبّيعة ومجتمع المكدين (٧٨) ، هذا الإختيار يبدو وقد منح المؤلف الضمنى فرصــة لإظــهار بعض الأفكار والمواقف المرتبطة بمجتمعه . وربما كانت أهم هــذه الأفكــار التى ساعدت شخصية المكدى على إبرازها والتعبير عنها هى فكرة الترحــال وعدم الاستقرار المميز لحياة المكدين ولحرفتهم (٧٩) ، بما يفضى إلى فكــرة اللاانتماء .

إن البطل الإسكندرى يطرح إشكالية متشابكة تبدأ بنسبه ، فهو ينتمى لمدينة الإسكندرية ، ولكن أية إسكندرية ؟! يرجح الشيخ محمد عبده إسكندرية الأندلس (٨٠) ويرجح عبد الوهاب عزام ومن بعده مصطفى الشكعة إسكندرية صقلية (٨١) ، وفيما يبدو لايريد النص أن يرجح مدينة بعينها ، إنه يقدم اسـمًا تحمله حوالى ثلاث عشرة مدينة دون أن يقدم قرينة واضحة عن أيها يقصد ،

وقد كان بمقدور المؤلف الضمنى أن يجعل أحد شخصياته ينطق بذلك ، غير أنه فيما يبدو أراد من وراء هذه الإشارة المبهمة طرح فكرة اللاانتماء .

اسم الإسكندرية أيضا يستدعى الرحالة النموذج وهو الإسكندر الأكبر، إذ لاتنى ظلال المعنى فى كلمة الإسكندرية تشير إلى اسم صاحبها ، إنه أيضا لامنتم اتخذ من الترحال غاية ، ومن الحركة أساسا بديلا للاستقرار. وربما كانت النسبة فى اسم أبى الفتح إلى الإسكندر لا إلى الإسكندرية كما يقول د. محمد بريرى (٨٢) فى محاولة لطرح فكرة اللاانتماء.

إن الترحال الدال على اللاانتماء يبدو اختيارا للمؤلف الضمنى يؤكده طبيعة الشخصيتين الرئيستين فى المقامات ؛ فقد اشتركتا فيه ، يقول كيليطو " حين تصل الشخصيتان الرئيسيتان إلى موضع تكونان قد قطعتا مسافات طويلة ، ولايكون الوصول سوى استراحة ، وتوقفا مؤقتا ، ونوعا من استرداد الأنفاس وتأكيدا لعبور... وهكذا لا يكون الوصول إلا للإنطلاق من جديد،... الثبات والاستقرار فى موقع من الفضاء ، ذلك ما لايمكن أن يكون فى المقامات إلا مشروعا مشكوكا فيه " (٨٣) أيضا فمن الملاحظ أن هناك إحدى وعشرين مقامة تحمل اسم مدينة (٨٤) ، بما يعنى أن فكرة اللاانتماء إلى نقطة محددة جغرافيًّا يمكن نسبتها إلى المؤلف الضمنى المسئول عن إخراج العمل السردى ورسم أنماط شخوصه .

يؤكد ما سبق أن المقامات التى لم يظهر فيها الإسكندرى ، واقتصر دور عيسى فيها على الرواية ، تعرض لنماذج إنسانية قد اختارت اللاانتماء وعدم الاستقرار أيضًا .

فى الصيمرية يأتى أبو العنبس إلى مدينة السلام مخلفا بلدته الصيمرة[٨٥] وهذه هى الحركة الأولى فى المقامة ، ثم يرتحل الصيمرى بعد أن فقد ماله ولفظته الجماعة وقبل الارتحال يفيض أبو العنبس فى وصف حاله وما أصابه فى إطالة لافتة للنظر،[٨٦] ثم يكون الحل أن يرتحل ، فقط أن يهجر الاستقرار ، يقول بعد الوصف المطول للضر الذى أصابه" ***فخرجت أسيح كأنى المسيح*** " [٨٧]

وتكون السياحة فى الأرض نقيضا لما نتج عن الاستقرار والاستكانة. ففى السفر تكمن الحياة والمعرفة ،وتتبدى التجارب التى تثرى الإنسان وتستحق أن تتناقلها الأجيال .

استنادا للمبدأ نفسه ، اختار المؤلف الضمنى شخصية الصعلوك لتلعب دور البطولة فى المقامة البشرية ، ويكون لا استقرار بشر بن عوانه سببا فى دخوله التجربة التى أنتجت المقامة .

الأمر الثانى المرتبط بشخصية المكدى هو عكسه لمؤلف ضمنى يبدو مهموما بمشكلات الطبقات الهامشية فى مجتمعه ، إنه يعرض شخصية المكدى فى عباءة زاهية ، فهو شخص ذو فلسفة خاصة تدفعه للقيام بما يفعل، وفى الوقت نفسه يظهر احتياله على الناس مرتديا حلة من الظرف والفكاهة التى ربما غيرت نظرة المتلقى لهذه الحيل. إنه مؤلف ضمنى يرى فى المكدين أصحاب فلسفة وقوانين حياة لا يوجد فيها ما يخجل ، وإن عظم استقباحها من المنظور الأخلاقى العام .

لايقف المؤلف الضمنى عند حدود مجتمع المكدين ، فهو يتطرق فى المقامة الرصافية إلى مجتمع اللصوص والطرارين . فى تلك المقامة يوجد ما

يمكن أن يسمى سردا مكتنزا ، فالجماعة تتعرض لذكر أنـــواع اللصــوص، وفى كل نوع من أنواعهم توجد قصة تحكيها الجماعة فيمـــا بينـــها دون أن تفصلها للمتلقى ، الذى يفترض أن يستدعى فى ذهنه ما يشير إليه كل اسم مما يذكر، لنمثل لذلك .

من أنواع اللصوص الذين تذكرهم الجماعة فى هذه المقامـــة" ***مـن يسرق بالنصح*** " (٨٨) يقول الشيخ محمد عبده فى شرحه لهذا النوع " يكـــون نصحه هوعين فعل السرقة ، كأن يدخل على شخص وبين يديه كيـس نقـود ويقول له : إن فلانا كان بين يديه كيس مثل هذا (ويضع يده عليه) فدخـــل عليه أحد الطرارين فقبض على الكيس هكذا وأخذه من بين يديه وأقبل نحـــو الباب حتى إذا خرج أغلق الباب هكذا . ويكون هو قد فعل ذلك كله وهـــرب وصاحب الكيس ذاهل يصغي للحكايـــة ولا يشعـــر إلا وقـد تمـت الحيلـة عليه "(٨٩).

هكذا فإن الإشارة فى كلمات ثلاثة لأحد أنواع اللصوص يخفى فـــى طياته سردا طريفا كالذى تقدم ، والمقامة تعرض اثنين وسبعين نوعـــا مـــن اللصوص والطرارين ، جميعها تخفى قصصا صغيرة لا تكتمل دلالة المقامة إلا بمعرفتها .

تبدو هذه السرود ، التى قرر المؤلف الضمنى أن يقدمـــها مكتـــنزة ، ساعية لأن تضع مجتمعا من المهمشين على سطح الثقافة ، إنه يحاول علـــى الأقل تغيير موضعهم قليلا مقربا إياهم ناحية المركز ؛ بذكر اثنين وســـبعين نوعا من أنواعهم، بما يصاحبها من مصطلحات خاصة . بعد ذكر اللصوص " ***انجر الحديث إلى ذكر من ربح عليهم*** "(٩٠) . هـــذا الرابـــح عليـــهم هـــو

الإسكندرى ، الذى يحكى واقعة حدثت مع بعض الغلمان ؛ حيث اشتهى أبو الفتح الغلام وراوده عن نفسه بالمال فلم يفلح فى إقناعه . وذات ليلة كان الإسكندرى نائما مع جارية له إذ عن له سواد على سطح الدار، فإذا هو الغلام نفسه قد جاء سارقا. يقوم بعد ذلك أبو الفتح بخداع الفتى محققا – أى الإسكندرى – مبتغاه .

يمكن أن نرى أنه فى الحكاية السابقة يتم اختزال اللصوص والطرارين فى الغلام ، وكذلك يتم اختزال من ربح عليهم فى الإسكندرى . ويكون الغلام رمز اللصوص جميلا للدرجة التى تحرك الشهوة فى الإسكندرى ، هكذا يجتمع الحسن واللصوصية فى ذلك الرمز ، من ناحية ثانية يمثل الإسكندرى ذروة القدرة على الاحتيال ، ولنلاحظ أن أبا الفتح يحكى قصته مع الغلام فى مسجد ، المؤلف الضمنىَ يبدو مصرا على جذب المهمشين إلى أشد بقاع المجتمع إضاءة ، متجاهلا ما يمثل تناقضا بين الطرفين ، لقد اختار المؤلف الضمنى لصا ومكديا ليحكى ثانيهما قصة عن ممارسة جنسية شاذة بينهما ، واختار ذلك المؤلف أن تروى القصة فى مسجد "*قد أخذ من كل حسن سره*"(٩١). ثم هو يركز انتباه المتلقى حول ما يشكل أولوية لديه – أو مايريد أن يضعه فى الصدارة – حيث لاتنتبه جماعة المروى عليهم للتناقض الحادث بين طبيعة القصة التى حكاها الإسكندرى ، وطبيعة المكان ، وإنما تنتبه – متمثلة فى عيسى – إلى إحدى التكوينات اللغوية المدهشة ، وهى قول أبى الفتح "*ليلة فى غير زنيها*" . هكذا يسلط المؤلف الضمنى الضوء على طبقات المهمشين باختياره لشخصية المكدى وعالمه كأساس لعالم النص ، واستخدامه لأنماط مهمشة أخرى كالصعاليك (المقامة البشرية)، وأخيرا يذكر أنواع اللصوص والطرارين وممارساتهم

ومصطلحاتهم ، مع صرف الانتباه عما يمثل شذوذا عن القيم الأخلاقية السائدة فى غير تلك الطبقات .

وتبدو استهانة المؤلف الضمنى بالقيم الأخلاقية المتعارف عليها أمرا مميزا لهويته، إذ عادة ما تمارس شخصياته تحايلا لايبدو عابئا بالقيم الأخلاقية العامة فعادة ما يكذب الإسكندرى فى تصوير حاله، وكذلك عيسى يبدو معجبا بحيل أبى الفتح حتى أنه يمارسها فى البغدادية ، وربما ظهر مايمكن أن يعد استخفافا بالقيم الأخلاقية السائدة فى التعامل مع المسجد أو موقف الصلاة بصورة أعم ، يلاحظ مارون عبود : " إن فى حكايات البديع احتيالا ودهاء ؛ فتارة يضحك ضحكة بلهاء، وتارة صفراء ، كما يحدث لكل قارىء بعد مطالعة المقامة الأصفهانية ، إنك لتشمئز من عمل أبى الفتح بالمصلين حين تركهم فى سجدتهم الطويلة ، فتعجب من نفس ميتة يحملها جسد نتن لايحترم أقدس أقداس البشرية ، إذا كان يفوز بالدون من حطام الدنيا" .(٩٢)

يكاد مارون عبود يطابق بين أبى الفتح وبديع الزمان ؛ إذ أخذ صنيع أبى الفتح بالمصلين مأخذ الحدث الواقعى ، معتبرا إياه سلوكا دالا على شخص بديع الزمان . وإذا كان هناك فرق بين الشخصية الحكائية والمؤلف الواقعى ، فهناك أيضا فرق بين الشخصية والمؤلف الضمنى . إن ما وصل إليه عبود لايبعد كثيرا عما يمكن استنتاجه من كل من المقامات الموصلية والأصفهانية والرصافية والخمرية ، ولكن الفرق أن مايمكن استنتاجه ينصب على المؤلف الضمنى ، لا على شخص بديع الزمان الذى عرف عنه أنه أشعرى المذهب و محدث . " (٩٣)

فى الخمرية يدخل عيسى وصحبته المسجد لأداء الصلاة فـــى حيـــن تفوح منهم رائحة الخمر، يكتشف الإمام ذلك فيؤلب جماعة المصليـــن علـــى عيسى وجماعته وتنتهى المقامة باكتشاف أن الإمام هـــو نفســـه الإســـكندرى رب الحان ومقدم الخمر. ربما أراد المؤلف الضمنى هنـــا أن يطـــرح فكـــرة الازدواج بين الظاهر والباطن ، ولكن ما يعنينا هو موقف المؤلف الضمنـــى من المسجد بوصفه رمزا للدين الذى يعد جماع القيـــم الأخلاقيـــة ، يمكـــن تلمس الموقف بوضوح من مجمـــل ســـلوكات الشخـــوص فـــى المقامـــة ، الإسكندرى يؤم الناس ثم يبدو فى الحان فى صورته الأخلاقية الحقيقية ، فهو ينخر ويقهقه بخفة ثم يعلن :

" ســـاعة ألـــزم محرابـــا م وأخـــرى بيـــت حـــان
وكـــذا يفعـــل مـــن يعقـــل م فى هـــذا الزمـــان " (٩٤)

ولايعد استنكار عيسى لسلوك أبى الفتح دالا على تنـــاقض موقفـــه ، فالأول هو من كانت تفوح منه رائحة الخمر فى المسجد . من مجمل ســـلوك الشخوص يتضح أن المؤلف الضمنى يبدو غير عـــابىء بـــالقيم الأخلاقيـــة العامة، بما يصب مرة ثانية فى فكرة التحيز للطبقات الهامشية التى يعرضـــها النص بكل ما تمثله من حسن وقبح .

هناك جانب آخر فى صورة المؤلف الضمنى ، كما تبدو متجلية فـــى النص ، يرتبط بموقف هذا المؤلف من الفرق الدينية فى عصره . يظهر هذا الموقف فى المقامة المارستانية ، حيث يصب أحد المختلين عقليا جام غضبه على المعتزلة مسفها أهم أسس مذهبهم متعرضا لمشكلات خلـــق الأفعـــال ،

وحسية النعيم والجحيم وعذاب القبر ، والمجاز فى القــرآن ، وقــدم الكــلام الإلهى وحدوثه وغير ذلك ؛ يقــول المجنــون : " *إن الخــيرة لله لا لعبــده. والأمور بيد الله لا بيده ... فليخزكم أن القرآن بغيضكم وأن الحديث يغيظكم. إذا سمعتم من يضلل الله فلا هادى له ألحدتم . وإذا سمعتم عرضــت علــى الجنة حتى هممت أن أقطف ثمارها . وعرضت على النــــار حتــى اتقيــت حرها بيدى . أنغضتم رؤوسكم ولويتم أعناقكم . وإن قيــل عــذاب القــبر تطيرتم وإن ذكر الميزان قلتم : من الفرغ كفتاه . وإن ذكر الكتــاب قلتــم : من القد دفتاه ...* " (٩٥)

يبدو المتحدث منتصرا لمقولات الأشاعرة أو ربما الجبرية ، ويبــدو من رد فعل أبى داود المتكلم أنه قد بهت فلم يحر جوابا . والسؤال الآن أين موقف المؤلف الضمنى من الطرفين ؟!

على المستوى الظاهرى يمكن حسابه على موقف المجنون ؛ حيــث أفردت لحديثه المقامة ، ولم يتح للمعتزلى أن يمارس الخطاب النقيض دفاعــا عن نفسه ومذهبه . لكن هذا التصور ما يلبث أن يهتز بشدة إذا نحن وصلنــا لنهاية المقامة ؛ إذ سنكتشف أن المجنون هو أبو الفتح الإسكندرى الذى يصف نفسه فى هذه المقامة بقوله :

" أنا ينبــوع العجــائب	*فى احتيــالى ذو مراتــب*
أنا فــى الحــق سـنام	*أنا فى البــاطل غــارب*
أنــا إســكندر دارى	*فــى بــلاد الله ســارب*
أغتدى فى الديــر قسيسا	*وفى المسجد راهب* " (٩٦)

يقول الإسكندرى عن نفسه إنه بلغ القمة فى ممارسة الحق وفى ممارسة الباطل ، فأين يصح أن نصنف حديثه المناوىء للمعتزلة ؟! أهو نموذج للحق أم للباطل ؟ يبدو هنا موقف المؤلف الضمنى وقد ازداد وضوحا؛ إنه ربما أراد نفى انتمائه للفريقين جميعا ؛ فخطاب البطل قد حاصر المعتزلى، وإعلان البطل فى نهاية المقامة يشكك فى إيمانه هو نفسه بما قال.

ربما يؤكد عدم انتماء المؤلف الضمنى لأهل السنة ماجاء فى المقامة النيسابورية ، حيث يصب الإسكندرى جام غضبه على رجل" **قد لبس دنية. وتحنك سنية**" [97] والمعروف أن السنية هى العمامة المميزة لأهل السنة . المؤلف الضمنى هنا لم يضره هذا الفحش فى سب ذلك السنى. يقول الإسكندرى بعد أن سأله عيسى عن صاحب العمامة:" ***هذا سوس لايقع إلا فى صوف الأيتام . وجراد لا يسقط إلا على الزرع الحرام . ولص لا ينقب إلا خزانة الأوقاف ... وذئب لا يفترس عباد الله إلا بين الركوع والسجود. ومحارب لا ينهب مال الله إلا بين العهود والشهود . وقد لبس دنيته . وخلع دينيته . وسوى طيلسانه . وحرف يده ولسانه ... وأبدى شقاشقه وغطى مخارقه . وبيض لحيته . وسود صحيفته . وأظهر ورعه . وستر طمعه . قلت . لعن الله هذا***" [98] ولنلاحظ أن عيسى لم يعترض على هذا السب بل شارك فى اللعن واستسلم تماما لسحر بيان الإسكندرى لدرجة أن وافقه دونما جدال .

يبدو أن المؤلف الضمنى قد قال رأيه فى الخلافات القائمة بين الفرق الكلامية آنذاك ؛ فهو يرى أساس الخلاف بينها كامنا فى القدرة البيانية واللسن والفصاحة فى طرح الحجج ، بما يقود إلى موقف مهم يميز هوية المؤلف الضمنى فى مقامات الهمذانى ويبدو محركا رئيسا لعملية التأليف ، هذا

ألموقف هو إيمان المؤلف الضمنى الواضح باللغـــة وقدراتـــها التعبيريـــة ، والأدب وفنونه بوصفهما غاية ووسيلة للوجود فى آن واحد .

. الموقف من اللغة وطرائق تعبيرها والقدرة على استخدامها بصـــورة فنية راقية نثرا وشعرا يتضح بداية من إعلانات عيسى بن هشـــام المتكـــررة بصيغ مختلفة من أن غايته" ***مهرة فكر ..... أو شرود من الكلم*** "(٩٩) غـــير أن المقامتين الأسدية والجاحظية تمثلان هذا الموقف خير تمثيل .

فى الأسدية يتم رسم صورة مبهرة لقدرة الإسكندرى البيانية والأدبية" ***كان يبلغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته مـــا يصغـــى إليـــه النفـــور . وينتفض له العصفور . ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة. ويغمض عن أوهام الكهنة دقـــة . وأنـــا أســـأل الله بقـــاءه . حتـــى أرزق لقاءه*** "(١٠٠) هكذا يبدو الإسكندرى نموذجا للفصاحـــة والموهبـــة الشعريـــة والأدبية ، بما يجعله غاية يتمنى عيسى الوصول إليها .

ثم تأتى الأحداث الرئيسة فى المقامة حيث يواجه الراوى وجماعتـــه الموت مرتين ؛ الأولى فى مقابل الأسد ، والثانية فى مواجهة أحد اللصوص ، ليصلوا فى نهاية المقامة إلى حمص ، وهناك يلاقى عيسى أبا الفتح وهو ينشد شعرا يستجدى به الناس ويدور الحوار التالى بينهما :

" **فدلفت إليه – أى إلى الإسكندرى – وقلت احتكم حكمك . فقـــال درهـــم . فقلت :**

لك درهـــــــم فـــى مثله	***مـــادام يســـعدنى النفـــس***
فاحســـب حســـابك والتمـــس	***كيمـــا أنيـــل الملتمـــس***

وقلت له : درهم فى اثنين فى ثلثه فى أربعة فى خمسة حتى انتـــهيت إلـــى العشرين ثم قلت : كم معك . قال عشرين رغيفا . فأمرت له بها " (١٠١)

هكذا يتم رسم صورة الإسكندرى رمز الفصاحة والبيان ، لتبدو غاية وأملا يسعى إليه عيسى ، ملاقيا في سبيل ذلمك الموت مرتين . وفى الحوار السابق يحول الإسكندرى تمييز العدد من الدراهم إلى الخبز، إنه يبدو مستهينا أو ربما رافضا للتنازل عن مكانته للنقود ، فالإسكندرى هو الغايـــة أو لنقـــل الفصاحة والبيان والقدرة على القريض هى الغاية، وأبو الفتح يظهر زهدا لـــم يعرف عنه ، إنه يهمش ويهمل المبلغ الكبير الذى يمكن أن ينتج عن "حسبة" عيسى ، محولا إياه إلى الخبز اللازم لبقائه فقط .

وفى المقامة الجاحظية يسعى الإسكندرى إلى زعزعة مكانة الجاحظ لدى جماعة المستمعين فى المقامة ، وهو يسلك فى ســبيل ذلـــك طريقيـــن ؛ الأول طريق الإقناع بالحجة والبرهان النقديين ، والثانى طريق الإبهار بحسن الإبداع فى الشعر . وتبدو مهاجمة البطل للجاحظ ، واستكانة الجماعة لهجومه وإعجابها به فى نهاية المقامة ، يبدو ذلك كله دالا على موقـــف ذى بعديـــن للمؤلف الضمنى .

- **البعد الأول :** يوضح تحيز المؤلف الضمنى للهامش فى مقابل المتن فـــى الثقافة والمجتمع العربيين . وما يؤكد ذلك هو حساسيته المفرطـــة تجـــاه السلطة الأدبية التى يمثلها الجاحظ. ورغبته الواضحة فى زحزحتـــها ؛ إذ نرى الإسكندرى المهمش اجتماعيًّا وأدبيًّا يسفه الجاحظ أحد قمـــم الثقافـــة العربية .

• **البعد الثانى :** يوضح إيمان المؤلف الضمنى بأن القدرة على التعبير واللسن نثرًا وشعرًا يمكنها أن تفعل فعل السحر فى المستمع ، بما يؤدى إلى تشويش مكانة الجاحظ لدى متلقى هذا السحر .

إن الجماعة قد ارتاحت إلى الإسكندرى فى نهاية المقامة ، رغم أن كل واحد فيها فى البداية" ***كشر له عن ناب الإنكار ، وأشم له بأنف الإكبار***"(١٠٢) ، هذا الارتياح كان نتيجة مباشرة لقوة تعبير الإسكندرى عن حججه، ولقدرته على القريض ،بما أدى فى النهاية إلى اعتباره بدرًا منيرًا ، فى مقابل الجاحظ الذى توارى ذكره تدريجيًا حتى اختفى قبل نهاية المقامة .

من المقامتين السابقتين – كنموذج – يمكن استخلاص أن الأدب وفنونه واللغة وطرائق تعبيرها ،يمثلان إحدى أهم غايات الوجود لدى المؤلف الضمنى فى نص المقامات.

نخلص مما سبق إلى أنه من الممكن رسم صورة للمؤلف الضمنى فى نص المقامات تميزها النقاط الخمسة الآتية :

١-اختيار اللاانتماء والترحال المستمر كصيغة للوجود.

٢-التحيز للطبقات الهامشية فى المجتمع ومقاومة السلطة أيًا كان نوعها.

٣-عدم الانتماء الصريح لأى من الفرق الدينية فى ذلك العصر .

٤-الاستهانة بالقيم الأخلاقية العامة.

٥- الإيمان بسحر البيان ، واعتبار الفصاحة وامتلاك طرائق التعبير غاية فى الحياة .

الهوامش

١ المقامات : ص٥ .

٢ المقامات : ص١١٨ .

٣ المقامات : ص٢٠٢ .

٤ المقامات : ص١٤ .

٥ المقامات : ص٢٩ .

٦ المقامات : ص١٩.

٧ المقامات : ص٦٣.

٨ المقامات : ص٦٤.

٩ المقامات : ص٦٣.

١٠ المقامات : ص٤٣.

١١ المقامات : ص١٣٨.

١٢ المقامات : ص١٢٧.

١٣ المقامات : ص ص ٢٤-٢٥ .

١٤ المقامات : ص٢٦.

١٥ المقامات : ص٢٨.

١٦ المقامات : ص١٠٤.

١٧ عبد الفتاح كيليطو :" المقامات السرد و الأنساق الثقافية " ترجمةعبد الكبير الشرقاوى ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٣ ،ص١٣.

١٨ المقامات : ص٤٦ ، ص٦٣.

١٩ المقامات : ص٥٥.

٢٠ المقامات : ص٥٥.

٢١ المقامات : ص٥٦.

٢٢ المقامات : ص٥٦.

٢٣ المقامات : ص٥٦.

٢٤ المقامات : ص٢٤٦.

٢٥ المقامات : ص٢٤٦.

٢٦ المقامات : ص٢٤٦.

٢٧ المقامات : ص٢٤٦.

٢٨ عبد الفتاح كيليطو :" المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " مرجع سابق ، ص٣٩ .

٢٩ المقامات : ص٥.

٣٠ المقامات : ص ص ١٠-١١ .

٣١ المقامات : ص١٥.

٣٢ المقامات : ص ص ٦٨-٦٩.

٣٣ المقامات : ص٢٢٨.

٣٤ المقامات : ص١٧٣.

٣٥ المقامات : ص٦٣.

٣٦ المقامات : ص٨.

٣٧ المقامات : ص ص ٨-٩ .

٣٨ المقامات : ص١٧.

٣٩ المقامات : ص ص ٢٦-٢٧.

٤٠ المقامات : ص٩.

٤١ المقامات : ص ص ١٢-١٣.

٤٢ المقامات : ص١٧.

٤٣. المقامات : ص٢٨.

٤٤ المقامات : ص٥٤.

٤٥ المقامات : ص١٠ .

٤٦ المقامات : ص ص ١٠-١١ .

٤٧ المقامات : ص١١.

٤٨ المقامات : ص ص ١٢-١٣ .

٤٩ المقامات : ص٦٨.

٥٠ المقامات : ص٦٨.

٥١ المقامات : ص٦٨.

٥٢ المقامات : ص٦٩.

٥٣ المقامات : ص٦.

٥٤ د. مصطفى ناصف :" محاورات مع النثر العربى " سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢١٨، ص ص ١٨٦-١٨٧ .

٥٥ المقامات : ص ص ١٦٤-١٦٦ . و فى نسخة محمد عبده (رد على المشط ليرد عليك المغزل) و ما أثبتناه من نسخة محمد محى الدين عبد الحميد ص٢٢٦.

٥٦ تختفى هذه الجملة فى مقامة واحدة هى المقامة الأذربيجانية ؛ حيث تبدأ بـ " قال عيسى بن هشام "، و إن لم ينف ذلك وجود الراوى

نفسه الناطق بهذه الجملة .

٥٧ " شرح مقامات الحريرى" ، تحقيق و شرح يوسف بقاعى ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ،ط٢ ،د.ت ، ص١٥.

٥٨ -See , Kenan, Shlomith Rimmon :"Narrative Fiction : contemporary poetics", Methuen Co. Ltd., USA, p.94.

٥٩ المقامات : ص٢٤٣ .

٦٠ -See , Kenan, Shlomith Rimmon :"Narrative Fiction: contemporary poetics", Methuen Co. Ltd., USA, p.94.

٦١ - Ibid : p 94.

٦٢ -See Prince gerald"A Dictionary of Narratology" p78.

٦٣ المقامات : ص٣٨.

٦٤ المقامات : ص٣٨.

٦٥ -See, Kanan:" Narrative Fiction...", p.94.

٦٦ المقامات : ص٨٥ .

٦٧ المقامات : ص٩٧.

٦٨ المقامات : ص٩.

٦٩ المقامات : ص٢٩.

٧٠ المقامات : ص٣٧.

٧١ المقامات : ص٧٧.

٧٢ يراجع بخصوص المروى عليه من الدرجة صفر :

-Prince' Gerald : Introduction to the study of the Narratee, in "Narratology, An Introduction" Edited by Suzana Onega and Jose Angel Garica Landa, pp 191-194.

٧٣ المقامات : ص١١٧.

٧٤ المقامات : ص ص ٢١٥-٢١٦ .

٧٥ المقامات : ص١٠٤.

٧٦ -See Hawthorn , Jeremy : Aconcis Glossary of Contemporary Literary Theory, Stought Ltd., London, 1993.

٧٧ -Bal, Mieke : Narratology ; Introduction to the Theory of Narrative ,p.119.

٧٨ من بعض ملامح مجتمع المكدين المنعكسة فـي نـص المقامـات : التسول الجماعي ، طبيعة الملابس و تنـوع الهيئـة بحسـب نـوع المكدى ، الشذوذ الجنسي بين الذكور و غير ذلك ، حيث نجد الملمح الأول في المقامة الساسانية ، و الثاني فـي المقامـات معظمـها ، والثالث في الرصافية ،انظر : أحمد الحسـين :" أدب الكديـة فـي العصر العباسي " ، ص ص ٤٠-٤٣ .

٧٩ انظر ، حسن اسماعيل عبد الغني :" ظاهرة الكدية في الأدب العربي الفصيح ، نشأتها و خصائصها الفنية " ، رسالة لنيل درجة الدكتوراة في الآداب من جامعة المنيا ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، سنة ١٩٨٩، ص ص ٥٩-٦٨.

٨٠ بنى الشيخ محمد عبده رأيه على قول أبي الفتح في المقامة الجرجانية إن إسكندريته " من الثغور الأموية " لذلك رأى الشيخ أنها ثغر مـن ثغور الأندلس ، المقامات : ص٤٦.

٨١ يورد الشكعة رأى عبد الوهاب عزام بما نصـه " و يقـول....عبـد الوهاب عزام ، إن كلمة الثغور الأموية صحتها الثغور الآموية نسبة إلى نهر آموى و هو المعروف باسم نهر جيحـون....و قـد بنـى الإسكندر مدينة على نهر آموى (جيحون) و أغلب الظن أن البديع قد

نسب بطل مقاماته إليها " . انظر مصطفى الشكعة :" بديع الزمان الهمذانى رائد القصة العربية و المقالة الصحفية " ، مكتبة القاهرة الحديثة ، .١٩٥٩، ص٢٣٤.

٨٢ في محاورة خاصة طرح د. محمد بريرى فكرة أن يكون المقصود هو الانتساب إلى الإسكندر نفسه ، خاصة أن النسبة فى اسم أبى الفتح الأسكندرى يمكن فهمها على الوجهين، فهى إما نسبة إلى المدينة أو إلى الشخص.

٨٣ عبد الفتاح كيليطو :" المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " ، مرجع سابق ص١٢.

٨٤ لاحظ ذلك كيليطو أيضا غير أنه كان يهدف إلى طرح تأويل لدلالة السفر فى المقامات انظر عبد الفتاح كيليطو: المرجع السابق ص١١.

٨٥ من الملاحظ أن هذه البلدة أيضا غير محددة الموقع ، حيث تحمل هذا الاسم أكثر من قرية ، يراجع شرح الشيخ محمد عبده ، المقامات : ص٢٠٧.

٨٦ المقامات :ص ص ٢٠٩-٢١١.

٨٧ المقامات :ص٢١١.

٨٨ المقامات :ص١٥٨.

٨٩ المقامات :ص١٥٨.

٩٠ المقامات :ص١٦٣.

٩١ المقامات :ص١٥٧.

٩٢ مارون عبود : " بديع الزمان الهمذانى " ،ص٣٦.

٩٣ انظر معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) لياقوت، مطبوعات دار المأمون ، ط٢ ،ص١٦٢.

٩٤ المقامات :ص٢٤٥.

٩٥ المقامات :ص ص ١٢١-١٢٤.

٩٦ المقامات :ص١٢٦.

٩٧. المقامات :ص١٩٩.

٩٨ المقامات :ص ص ١٩٩-٢٠٠ .

٩٩ المقامات :ص١٤.

١٠٠ المقامات :ص٢٩.

١٠١ المقامات :ص٣٧.

١٠٢ المقامات :ص٧٥.

الفصل الرابع

فى تأويل النص

المقامة الأسدية :

تقدم المقامة الأسدية إمكانًا مزدوجًا للتأويل ؛ فمن جهة هى تقدم نمطين من أنماط الوجود أو التعامل مع الحياة ، متمثلين فى جماعة عيسى وجماعة أبى الفتح ، ومن جهة ثانية تقدم أبا الفتح كغاية يسعى إليها عيسى بما يمثله الإسكندرى من قدرة أدبية فذة ، مما يحتمل معه أن يكون ما لاقاه عيسى فى طريقه يعد ثمنًا للوصول إلى تلك الغاية .

تبدأ المقامة بإعلان ضمنى عن عدم وجود علاقة مسبقة بين عيسى والإسكندرى ، حيث يتمنى الأول لقاء الثانى بصورة ملحة لما سمعه عنه . ويبدو عدم وجود علاقة بين الاثنين متناقضًا مع ما تطرحه معظم المقامات ، بما يشير إلى احتمال تشكل طرفى العلاقة بصورة مختلفة عن المعتاد، وربما يشير ذلك فى الوقت نفسه إلى عدم اعتناء المؤلف الضمنى بالاتساق المنطقى

بين مقاماته مما يعكس اهتمامًا ببعد الرسالة فى المقامة. يقــول عيســى فــى وصف الإسكندرى " *كان يبلغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما يصغــى إليه النفور . وينتفض له العصفور . ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة . ويغمض عن أوهام الكهنة دقة . وأنا أسأل الله بقاءه . حتــى أرزق لقاءه* "[1] .

يظهر فى الوصف السابق التوجه الأول للمقامة ؛ حيث يتشكـــل الإســـكندرى بوصفة غاية عيسى الباحث عن الأدب وفنونه ، إذ يبدو الإسكندرى ســـاحرًا يمكنه أن يسلس قياد النفور ، ويتسلل شعره إلى أجزاء النفس ، وكذلك فـــهو مغلف برداء طقوسى ساحر حيث يبلغ الشعر من جودته ما يجعله" ***يغمـــض عن أوهام الكهنة*** " فالإسكندرى يتفوق على أرباب الكهانة والسحر ، بما يملك من قدرة فذة على إتيان طرائق الأدب شعره ونثره.

أما التوجه الثانى للمقامة فيتأسس بداية من التساؤل الـــذى يطرحـــه عيسى فى قوله " **وأتعجب من قعود همته بحالته . مع حســـن آلتـــه . وقـــد ضرب الدهر شؤونه بأسداد دونه** "[2] حيث يقدم المؤلف الضمنى إجابة لهذا التساؤل من خلال المشاهد المكونة للسرد وتوافقها التركيبى وإيقـــاع تلـــك المشاهد ، فبعد التساؤل السابق مباشرة تبدأ الأحداث بانتواء عيسى السفر إلى حمص لحاجة لم يجددها غير أنه يشحذ لها الحرص ، ثم يلى ذلـــك وصـــف الجماعة التى تصحبه ، إنها الجماعة نفسها التى تظهر فى أكثر مـــن مقامـــة ممثلة نقيض الغربة ، هى جماعة تمثل الوطن بما يعنيه مـــن قيـــم وعـــادات سلوكية ومواقف من الوجود . يقول عيسى" ***إلى أن اتفقت لى حاجة بحمص. فشحذت إليها الحرص . فى صحبة أفراد كنجوم الليل . أحـــلاس لظـــهور الخيل***"[3]. يبدو عيسى وقد تأهب بصورة خاصة لسفرته تلـــك ، إذ يظـــهر

الوصف تحفزا لافتا ، فهو " يشحذ" الحرص، ويصحب جماعة من الفرسان الذين اعتادوا ركوب الخيل، بما تبدو معه تلك السفرة وكأنها صراع قرر عيسى وجماعته أن يدخلوه. يتضح ذلك من كيفية تعاملهم مع الطريق، يقول" ***وأخذنا الطريق ننتهب مسافته .ونستأصل شأفته .ولم نزل نفرى أسنمة النجاد. بتلك الجياد. حتى صرن كالعصى . ورجعن كالقسى"*** [٤] . إن فعل الجماعة فى الطريق يتمثل فى أنهم ينتهبون ، ويستأصلون ، ويفرون ، وهى ألفاظ توحى بالصراع الدائر بين الطرفين ، من ناحية ثانية فالطريق فاعل فيهم أيضا ؛ حيث أنهكهم حتى أن خيلهم ضمرت ، وأصبحت كالعصى من شدة الإرهاق .

فى حالتها السابقة تقابل الجماعة واديا يبدو طوق نجاة لهم ، إنه صورة للخصب والحسن فى قلب صحراء مقفرة ، هذا الوادى محاط بأشجار الآلاء والأثل ؛ النوع الأول من الشجر معروف بحسن منظره ومرارة ثمره وأوراقه. أما النوع الثانى فهو على ضخامته لا يثمر [٥] . وهكذا يبدو الفضاء مريبا؛ فهناك خضرة تدعوهم إلى طلب الماء والظل والأمن ، لكنها خضرة عقيمة ومرة لا تمنح شيئا، أو ربما أخفت الموت متمثلا فى الأسد، تماما كما تتهددهم الصحراء المحيطة بالوادى بالموت جوعا وعطشا .

يبدأ حدث لقاء الأسد بوصف مفصل لما أصاب الخيل نتيجة إحساسها بالخطر. يقول عيسى" ***فما راعنا إلا صهيل الخيل . ونظرت إلى فرسى وقد أرهف أذنيه . وطمح بعينيه . يجذ قوى الحبل بمشافره ويخد خد الأرض بحوافره . ثم اضطربت الخيل فأرسلت الأبوال وقطعت الحبال . وأخذت نحو الجبال"*** [٦] . ثم يظهر الأسد ويبدأ الصراع . هنا يتخذ السرد إيقاع المشهد Scene لإبراز الحدث ، إنه يهتم بتفاصيل لم يعتد متلقى المقامات على

مقابلتها كثيرا في تصوير الأحداث ، بما يبدو معه الإيقـــاع مــبرزا لفكــرة الصراع بسبب إتاحة الفرصة لتصوير دقائق الحـــدث واشـــتراك المتلقـــى – بالتالي – فى الإحساس به ، ذلك الصراع الذى تم التمهيد له من قبـــل فـــى وصف التأهب للرحلة وكيفية التعامل مع الطريق . وكـــأى صـــراع تخـــرج الجماعة بخسائر ؛حيث قتل الأسد أحد أفرادها ، لكنها فى النهاية اســـتطاعت تخطى تلك العقبة بقتل الأسد . يستمر بعد ذلك الصراع مع الصحراء، ويكاد الماء والطعام ينفدان يقول عيسى " ***وعدنا إلى الفلاة . وهبطنا أرضها وسرنا حتى إذا ضمرت المزاد . ونفد الزاد. أو كاد يدركه النفاد . ولم نملك الذهاب ولا الرجوع . وخفنا القاتلين الظمأ والجوع. عن لنا فارس فصمدنا صمده . وقصدنا قصده***" (٧).

مع الجملة الأخيرة يبدأ الحدث الثانى فى المقامة، وهو مـــا دار مـــع الغلام الهارب. الحدث يبدأ كسابقه بوقفة يوصف من خلالـــها الغـــلام ، إنـــه كالوادى الذى لاقت فيه الجماعة الأسد ؛ إذ يبدو الغلام فى لحظـــة ظـــهوره طوق نجاة للجماعة الموشكة على الهلاك ، ثم هو فى ظاهره صورة للحســـن فهو " ***وجه يبرق برق العارض المتهلل. وقوام متى ما ترق العين فيه تسهل وعارض قد اخضر . وشارب قد طر . وساعد مـــلآن . وقضيـــب ريـــان . ونجار تركى . وزى ملكى***" (٨) إذا كـــان شجـــر الآلاء والأثـــل " ***كالعذارى يسرحن الضفائر. وينشرن الغدائر***" (٩) فإن الغلام أيضا يوصـــف بما يحرك شهوة عيسى ورفقته ؛ فبعد الوصف السابق للغلام يقول عيســـى" ***وقد حارت البصائر فيه. ووقفت الأبصـــار عليـــه. وقـــد وتـــد كـــل منـــا شبقا.*** " (١٠) يداعب الغلام – مثله مثل الوادى – رغبـــات أساســـية لـــدى

الجماعة ، رغبة البقاء ، والرغبة فى الأمن ، والرغبة الجنسية ، والغلام كالوادى أيضا يظهر خلاف ما يبطن.

يبدو إيقاع المشهد Scene هنا مبرزا للصراع منذ أن لقيت الجماعة الغلام حتى استطاع عيسى قتله، بما يعيد إلى الذهن وصف التأهب للرحلة وكيفية التعامل مع الطريق .

وإذا كان الفضاء فى المشهد الأول يكاد يطابق الغلام وظيفيا ، فإن الصراع مع الأسد يشبه إلى حد بعيد الصراع مع الغلام ؛ كلاهما - الأسد والغلام - قتل واحدا من الجماعة ، وكلاهما مات بالطريقة نفسها .

من خلال الحدثين السابقين يبدو الوجود صراعا شرسا ، ويبدو عيسى وجماعته نموذجا للتفاعل الإيجابى مع هذا الصراع بداية من تأهبهم للرحلة، مرورا بمشهدى لقاء الأسد والغلام. وربما من أجل هذه الرسالة قدمت المقامة عيسى وجماعته بطريقة تهمل تفاصيل شخصياتهم لإبراز الصراع المشار إليه، إذ لا نكاد نعلم شيئا عن عيسى سوى أنه يتمنى لقاء الإسكندرى صاحب المقامات والمقالات والأشعار الفذة ، بما يشير إلى ولع عيسى بالأدب وفنونه، كذلك فجماعة عيسى هى مجرد أدوار يحملها المؤلف الضمنى رسالته .

الحدث الثالث فى المقامة يمثل لقاء عيسى بالإسكندرى بعد وصول الجماعة إلى حمص ، يصف عيسى هذا اللقاء الذى يتخذ إيقاع المشهد أيضا بقوله " *رأينا رجلا قد قام على رأس ابن وبنية . بجراب وعصية . وهو يقول :*

رحـــم الله مـــن حشـــا   فى جرابـــى مكارمـــه
رحم الله مــــن رنـــــا   لســــعيد وفاطمــــة
إنـــه خـــادم لكـــم   وهـــى لاشك خادمـــه

قال عيسى بن هشام : فقلت إن هذا الرجل هو الإسكندرى الذى سمعت بـــه وسألت عنه فإذا هو هو فدلفت إليه . وقلت : احتكم حكمك . فقال : درهم . فقلت :

لك درهــــم فـــى مثلــه   مـــادام يســـعدنى النفـــس
فاحسب حسابك والتمس   كيما أنـــــيل الملتمـــس

وقلت له : درهم فى اثنين فى ثلاثة فى أربعة فى خمسة حتى انتـــهيت إلـــى العشرين ثم قلت : كم معك . قال عشرون رغيفًا . فأمرت له بها وقلت : لا نصر مع الخذلان . ولاحيلة مع الحرمان " (١١)

يفصل إيقاع المشهد هنا أيضًا أجزاء الحدث مبرزًا العنصر النقيـــض للمشهدين السابقين ، جماعة أبى الفتح وابنه وابنته تبدو نقيضًا لجماعة عيسى؛ جماعة عيسى تتحرك وتخوض صراع الوجود بصورة إيجابية فاعلـــة، فـــى حين تكتفى جماعة الإسكندرى بالوقوف هناك على هامش الحياة ، بدون أيـــة محاولة للاشتراك فى صراعها . وربما كان من المناسب مـــع هـــذا التتـــابع للمشاهد أن نستدعى سؤال عيسى عن سبب قعود همة الإسكندرى مع حســـن آلته ، إذ يبدو السبب واضحا من خلال التقابل بيـــن الموقفيـــن الوجودييـــن

لجماعة عيسى وجماعة الإسكندرى ويبدو أن عيسى قد توصل للإجابة نفسها حين أعلن أنه" *لا نصر مع الخذلان ولا حيلة مع الحرمان*" .

من ناحية ثانية يظل الإسكندرى غاية على مستوى الأدب وفنونه ، إذ تبدو سفرة عيسى وما لاقاه فيها ثمنا للوصول إلى تلك الغاية ، ولعل هذا ما دفع عيسى إلى التوجه نحو الإسكندرى راضيا بحكمه . ومن جانبه يبدو أبو الفتح متمسكا باختياره الوجودى على هامش صراع الحياة ، ربما لإدراكه أنه غاية فى ذاته ، لذلك يرفض منحة عيسى ، إنه يحول عطية الأخير إلى الخبز اللازم فقط لمجرد وجوده ، دون أن يحاول إجهاد ذهنه فى حسبة عيسى التى تنتمى لموقفه من الوجود ، أراد عيسى أن يخوض الإسكندرى ما يشبه الاختبار العقلى من أجل أن يحصل على المال ، غير أن الإسكندرى على عكس ماعرف عنه يهمش المال ، ويصر على طريقة وجوده النقيض لوجود عيسى .

المقامة الموصلية :

كثيرًا ما يثير الحدث ضحكًا يبدو غاية فى ذاته ، ولا يخفى ما فى مقامات الهمذانى من مواقف تستخدم الإضحاك من أجل بلوغ هدف ما ، بما يظهر أن الضحك إن هو إلا عنصر من عناصر كثيرة يمكن أن ينهض عليه التأويل [١٢]

فى المقامة الموصلية يتعرض عيسى وأبو الفتح للسلب ، ويشرفان على الهلاك ، مما أسرع بهما إلى بعض قرى الموصل انقاذًا لحياتيهما. يقول عيسى " ***لما قفلنا من الموصل . وهممنا بالمنزل . وملكت علينا القافلة . وأخذ منا الرحل والراحلة . جرت بى الحشاشة إلى بعض قراها ومعى الإسكندرى أبو الفتح*** " [١٣]

يلخص الراوى حادث السطو وما مر به حتى لم يبق من نفسه إلا " الحشاشة" ليصل إلى بداية الأحداث الرئيسة ، مبرزًا من خلال الخلاصة فقط نهاية الأحداث التى يلخصها ، إنه يركز على الحال التى دخل بها الراوى والبطل عالم السرد الأساسى فى المقامة، فعيسى وأبو الفتح فى موقف عصيب ينذرهما بالموت ، بما ينتظر معه أن تقدم الشخصيتان على أى شىء فى مقابل الحفاظ على الحياة .

يحل عيسى وأبو الفتح فى دار " ***قد مات صاحبها وقامت نوادبها . واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم . وشقت الفجيعة جيوبهم . ونساء قد نشرن شعورهن . يضربن صدورهن . وجدن عقودهن . يلطمن خدودهن*** " [١٤]

الراوى والبطل يواجهان كل الطقوس المحيطة بالموت الذى يتهددهما ولا يملكان سوى استغلاله لاتقائه ؛ إنهما يستغلان موت صاحب الدار وجزع أهله لاتقاء الموت الذى يترصد بهما .

يعبث أبو الفتح بجسد الميت ، متجاوزاً كل الأعراف التى تمنح الميت قدسية ، بل يؤدى بعبثه ذلك إلى تطاول الجماعة كلها على الميت بالطريقة نفسها ، يقول عيسى " *وقد شدت عصابته لينقل * وسخن الماء ليغسل * وهيىء سريره ليحمل * وخيطت أثوابه ليكفن * وحفرت حفرته ليدفن * فلما رآه الإسكندرى أخذ حلقه * فجس عرقه * وقال يا قوم اتقوا الله لا تدفنوه فإنه حى وإنما عرته بهتة * وعلته سكتة * وأنا أسلمه مفتوح العينين * بعد يومين * فقالوا من أين لك ذلك قال إن الرجل إذا مات برد استه وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حى فكل أدخل إصبعه فى دبره وقال الأمر كما ذكر * فافعلوا ما أمر* " [15] هكذا وباستثمار الموت ينجو عيسى وأبو الفتح منه ، فبعد أن علق الإسكندرى التمائم على الميت " *خرج من عنده وقد شاع الخبر وانتشر . بأن الميت قد نشر . وأخذتنا المبار من كل دار . وانثالت علينا الهدايا من كل جار. حتى ورم كيسنا فضة وتبرًا . وامتلأ رحلنا أقطا وتمرًا* " [16] تتسلل السخرية منذ قرر الإسكندرى إيهام أهل الميت بأنه حىّ ، ثم ينفجر الضحك عندما يذهب الإسكندرى إلى دار الميت بعد يومين لتحقيق وعده المكذوب ، حيث" *حدر التمائم عن يده – أى الميت – وحل العمائم عن جسده . وقال : أنيموه على وجهه فأنيم . ثم قال : أقيموه على رجليه فأقيم . ثم قال : خلوا عن يديه فسقط رأسيا وطن الإسكندرى بفيه وقال : هو ميت كيف أحييه . فأخذه الجف . وملكته الأكف . وصار إذا رفعت عنه يد وقعت عليه أخرى* " [17]

ربما كان الضحك تشفيًا من الإسكندرى العابث بالقيم والمقدسات ، وربما كان ناتجًا من ملامسة حدود تلك المقدسات والقيم بصورة عابثة ، إذ تحول الذات الاجتماعية ومنظومة القيم الصلبة دون أية محاولة لإظهار تلك الرغبة الدفينة في تجاوز المحرم ، وكسر التابو . والإسكندرى ينتهك المحرمات ويعبث بالقيم لصالح الجانب اللذائذى من الحياة ، بل إنه يعيد إنتاج بعض قصص القرآن فى سياق معابثة يعكس الدلالات ، ولنتأمل ما حدث مع أهل القرية التى يتحيفها السيل .

إن أهل القرية" ***مغتمون لا يملكهم غمض الليل من خشية السيل***" [١٨] والإسكندرى يعدهم بقوله" ***يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرته . وأرد عن هذه القرية مضرته***" [١٩] ولكن بأى ثمن ، إنه يطلب منهم ألا يبرموا أمرا دونه وأن يطيعوه فى كل ما يطلب ثم يقول" ***اذبحوا فى مجرى هذا الماء بقرة صفراء . واتونى بجارية عذراء. وصلوا خلفى ركعتين يثن الله عنكم عنان هذا الماء. إلى هذه الصحراء***" [٢٠]

يستدعى الإسكندرى قصة موسى عليه السلام مع قومه ، عاكسا الأدوار ، فموسى يشق الماء ويبدو الإسكندرى وقد وعد القوم بشق الصحراء لتغيير مجرى السيل ، موسى يطلب من قومه أن يذبحوا بقرة صفراء ليدلل من خلالها على صدقه، والإسكندرى يدعو إلى ذبح بقرة صفراء وقد أضمر كذبا وخداعا . ولا تنفصل معابثة الإسكندرى للمقدسات عن متعته الشخصية؛ إذ ربط الإسكندرى بين كل من الأكل وقصة موسى والجنس والصلاة ، وهكذا يجتمع طرفا نقيض ، يجتمع التابو مع إطلاق العنان للذة .

من الممكن اكتشاف مرارة عميقة فى كل من الموقفين – موقف الميت وموقف الصلاة – فالسخرية فى عمقها تخفى سخطا ورفضا ، واللجوء

إليها يعكس استسلاماً وانهياراً فى الوقت نفسه . ويبدو أن د. مصطفى ناصف قد استبطن المقامة الموصلية حين قال " تنافس الانهيار والإضحاك ثم اختلطا معًا اختلاطًا يصعب فضه ، وربما لا يريد القارىء أن يفض هذا الاشتباك . إذا أصاب القارىء الجرح تداعى إلى ذهنه الضحك . وأصبح الضحك لازمة من اللوازم المطلوبة لقبول كل شىء جارح مهين " (٢١)

يبدو د. ناصف وقد عبر عن قطاع من المتلقين قد تسبب مثل هذه المعابثات التى يمارسها أبو الفتح جرحًا لهم ، فيلجأون إلى مداراته بالتخفى وراء الضحك الذى تمنحه لهم المقامة ، وربما يمثل مارون عبود قطاعًا آخر من المتلقين يثور ويغضب ، ويصب لعناته على الروح النتنة التى تركت المصلين فى سجدتهم الطويلة (٢٢) . غير أن المقامة فى الحالين تمثل سخرية مرة من القيم والطقوس والشعائر الاجتماعية ، وتعرض لوجهة نظر تقاوم الموت وتسخر منه ، فالإسكندرى ينجو من الموت على حساب ميّت ، وينال لذته على حساب قوم عبيد لخوفهم من الموت .

أخيرًا فإن أبا الفتح يلعب فى هذه المقامة الدور الذى يشير إليه اسمه، إنه يفتح المغاليق ، فهو قد فتح بحيله بابى الحياة واللذة مقتحمًا قلاع القيم والعادات والشعائر الاجتماعية يقول فى نهاية المقامة :

" لا يبعد الله مثلى	*وأين مثلى أينا*
لله قلعة قوم	*فتحتها بالهوينا*
فاكتلت خيرا عليهم	*وكلت زورا ومينا* (٢٣)

المقامة المضيرية :

تبدأ المقامة المضيرية بوصف مجمل لأبي الفتح الإسكندرى" ***رجـل الفصاحة يدعوها فتجيبه . والبلاغة يأمرها فتطيعه"*** [٢٤] ثم تثنـى بوصـف المضيرة التى يقول عيسى إنها" ***تثنى علـى الحضـارة . وتـترجرج فـى الغضارة . وتؤذن بالسلامة . وتشهد لمعاويـة رحمـه الله بالإمامـة*** " [٢٥] الجملة الأخيرة تفتح إمكانية للتأويل ، فالمضيرة التى تبدو فـاعلا ذا ملامـح إنسانية [٢٦] بإمكانها أن تصبح وسيلة لمنح البيعة لمعاوية ، الذى عرف عـن مبايعيه أثناء حياة على بـن أبـى طـالب أنـهم" ***طـلاب اللذائـذ وبغـاة الشهوات*** " [٢٧]. يبدو أن هناك تلميحا واضحا لعلاقة السلطة السياسية الجائرة بالمحكومين ، بحيث تظهر كأنها علاقة سيطرة من خلال التحكم فى الطعام ، بما قد يصل أحيانا إلى حد شراء الضمائر ، هذه السيطرة قائمة فيمـا يبـدو بسبب المضيرة.

فى الدعوة التى حضرها عيسى وأبو الفتح ، يتم وصـف المضـيرة مرتين ، مرة حال تقديمها وأخرى حال إبعادها نتيجة رد فعل الإسـكندرى ، فى المرة الثانية يصف عيسى حدث إبعـاد المضـيرة بقولـه" ***ورفعناهـا فارتفعت معها القلوب .وسافرت خلفها العيـون. وتحلبـت لـها الأفـواه . وتلمظـت لـها الشفـاه. واتقـدت لـها الأكبـاد . ومضـى فـى إثرهـا الفؤاد"*** [٢٨] المقطع السابق يوضح بقوة عمق أثر المضيرة فـى آكليـها ، إذ تكاد تملك مجامع نفوسهم ، غير أن رد فعل الإسكندرى قـد أثـار فضـول الجماعة .

تسأل الجماعة أبا الفتح عن أمر المضيرة ، وهنـا ينتقـل التبئـير والرواية كلاهما إلى الإسكندرى، الذى يبدأ فـى روايـة قصـته مـع

المضيرة . إن انتقال التبئير والرواية للإسكندرى قد تم فيما يظهر بمحض اختيار الجماعة ، رغم تحذير أبى الفتح لهم بقوله :

" ***قصتى معها أطول من مصيبتى فيها . ولو حدثتكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت*** " (٢٩)

يبدأ الإسكندرى فى رواية قصته مع التاجر الذى دعاه إلى مضيرة منذ أكثر من عامين ، ومن اللافت أن صاحب الدعوة بدا مصرا على دعوته، يقول الإسكندرى : "***دعانى بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد ولزمنى ملازمة الغريم . والكلب لأصحاب الرقيم . إلى أن أجبته إليها*** "(٣٠). من الواضح أن التاجر كان يسعى إلى أكثر من مجرد إطعام أبى الفتح ،ولعل ذلك ماجعل الأخير يتوجس من الدعوة فلا يستجيب لها مباشرة، هنا يبدأ تحول كل من التبئير والرواية تدريجيًّا إلى التاجر ، غير أن هذا التحول لا يتم باختيار الطرفين كما حدث بين الجماعة وأبى الفتح ؛ إذ يبدو التاجر وقد اغتصب التبئير والرواية محققًا حالة من السيطرة على السرد تصل هذه السيطرة إلى ما يشبه الاستعباد بالنسبة لأبى الفتح فى نهاية المطاف .

فى الطريق يأخذ التاجر فى الحديث عن زوجته ، ثم عن الحى الذى يسكنه فالحديث عن داره ، يتم ذلك كله بصورة تفصيلية يتبادل فيها إيقاعا الوقفة Pause والمشهد Scene الظهور، بما يحقق إحساسًا عميقًا بثرثرة التاجر التى تكاد توقف حركة الأحداث. تلك الثرثرة التى تبدو استبدادًا، هى ما حذر أبو الفتح جماعة عيسى منه قبل بدء حديثه. وفى الوقت نفسه يبرز الإيقاع وتفاهة حديث التاجر المأزق الذى وقع فيه أبو الفتح رجل الفصاحة التى لا تسعفه للمفارقة فى هذا الموقف. تقول فدوى دوجلاس :

" وتشخيص أبى الفتح وتمييزه بعبارات حتى ولو كانت قريبة من هذه العبارة يعتبر شيئًا نادرًا تمامًا ... فالصورة التى تزخر بها هذه العبارة ، هى صورة تدل على القدرة فأبو الفتح يدعو الفصاحة ويأمر البلاغة ، فتجيبانه ... وهذه العلاقة بالتحديد هى التى تنقلب وتتحول ، فليست الفصاحة والبلاغة فقط هما اللتان كانتا الوسيلة فى خيبة أبى الفتح ، بل إننا نستطيع أن نقول ... إنه يدعوهما فلا تجيبانه ، ويأمرهما فلا تطيعانه". [٣١]

يبدو أبو الفتح أسيرًا للتاجر الذى يحول الإسكندرى إلى مجرد مستقبل لحديثه المنطلق بحرية شديدة ، تقوم حرية التاجر فيما يظهر على سلب حرية أبى الفتح . حرية التاجر لا تنفصل عن رغبته فى السيطرة والتحكم ، إذ يلزم لتحقق تلك الحرية أن يسيطر تمامًا على عقل أبى الفتح ، ويتحكم بصورة شديدة فى قدرته التى وصفه بها عيسى فى أول المقامة. تتوافق تلك الرغبة فى السيطرة مع وضع التاجر فى مركز المقامة على أكثر من مستوى، فهو ينتزع التبئير والرواية ، وفى الوقت نفسه يتم رسم الفضاء بما يؤدى إلى وضع دار التاجر فى المركز من أشرف أحياء بغداد ، التى - أى بغداد - ربما مثلت مركز الفضاء الكونى الذى تصوره المقامات . [٣٢] يقول التاجر :" ***يا مولاى ترى هذه المحلة . هى أشرف محال بغداد يتنافس الأخيار فى نزولها . ويتغاير الكبار فى حلولها . ثم لا يسكنها غير التجار . وإنما المرء بالجار . ودارى فى السطة من قلادتها. والنقطة من دائرتها."*** [٣٣]

على مستوى آخر يتم رسم صورة منفرة لشخصية التاجر ، إنه ليس فقط ثرثارًا مستبدًا، بل مستغل محتال ؛ يتضح ذلك من طريقة حصوله على الدار والعقد والحصير[٣٤]، ومن الملاحظ أن احتيال التاجر قد اصطبغ بطبيعة

شخصيته اللزجة المستبدة؛ فهو احتيال يختلف أيما اختلاف عن احتيال الإسكندرى الذى يرتدى حلة من الظرف والفكاهة فى معظم المقامات.

يستمر التاجر فى ثرثرته المستبدة ، وعند لحظة معينة تجيش نفس الإسكندرى الذى يمد ثرثرة التاجر على استقامتها (٣٥) ليصل فى النهاية إلى أن " ***هذا خطب يطم . وأمر لا يتم*** " (٣٦) هنا يبدو الإسكندرى وقد شعر بطبيعة الثمن المدفوع فى مقابل المضيرة التى أصبح يشك فى حصوله عليها أصلا ؛ إذ يمكن تصور الإسكندرى طوال حديث التاجر وقد تنازعته رغبتان، الأولى فى الطعام ، والثانية فى التخلص من استبداد التاجر وسيطرته، وفى اللحظة التى قام فيها الإسكندرى معتزما الهرب ، كان قد أصبح مفعما برغبته فى الحرية بعد أن وصل الأمر إلى ما يشبه الاستعباد ، غير أن التاجر يصر على استمرار سيطرته واستبداده، إذ يبدو أنه استشعر فى طلب أبى الفتح قضاء حاجته نية الأخير فى الهروب ، فينطلق التاجر لفوره فى حديث مطول عن الكنيف ، هذا الحديث ربما تعدى مجرد كونه ثرثرة عادية ، إنه يتضمن تهديدا ضمنيا للإسكندرى يقول التاجر: " ***يا مولاى تريد كنيفا يزرى بربيعى الأمير. وخريفى الوزير . قد جصص أعلاه. وصهرج أسفله وسطح سقفه وفرشت بالمرمر أرضه. يزل عن حائطه الذر فلا يعلق . ويمشى على أرضه الذباب فيزلق . عليه باب غيرانه من خليطى ساج وعاج . مزدوجين أحسن ازدواج . يتمنى الضيف أن يأكل فيه*** " (٣٧) لا يوجد فى المشهد ضيف سوى الإسكندرى الذى فيما يبدو قد أدرك التهديد ، فقام لفوره معلنا تمرده ، غير أن التاجر لا يستسلم بسهولة لانفلات أبى الفتح من سيطرته ، فيعدو وراءه مناديا عليه بقوله : " ***يا أبا الفتح المضيرة*** " (٣٨) إن إضافة اسم أبى الفتح للمضيرة ربما أكد ما تذهب إليه ، من أن العامل الأساسى فى سيطرة التاجر على

الإسكندرى كان المضيرة ، أو لنقل الطعام الذى يتحكم فيه التاجر . يعلن التاجر سلاحه بذكر اسم المضيرة ، ويظن الصبيان أن المضيرة لقب لأبى الفتح فيصيحون كصياح التاجر . المشهد السردى هنا يبدو صراعا بين التاجر والصبيان من ناحية ، والإسكندرى من ناحية أخرى؛ يريد التاجر أن تستمر سيطرته ويؤيده الصبيان عن جهل ، فى حين يرفض الإسكندرى هذه السيطرة لاجئا فى نهاية المطاف إلى العنف لفك الحصار عن نفسه يقول : " ***فرميت أحدهم – أى الصبيان – بحجر من فرط الضجر . فلقى رجل الحجر بعمامته. فغاص فى هامته . فأخذت من النعال بما قدم وحدث . ومن الصفع بما طاب وخبث . وحشرت إلى الحبس . فأقمت عامين فى ذلك النحس .*** " (٣٩).

إن عدم استسلام أبى الفتح لسيطرة التاجر قد أدى به إلى الضرب فالسجن لمدة عامين. ويمكن اعتبار المضيرة سببا فى سلب حرية الإسكندرى لعامين ، إذ تبدو المضيرة أداة فاعلة فى استمالة الناس واستعبادهم . ومن هنا يمكن أن يتماثل التاجر مع السلطة السياسية الجائرة التى تسلب الناس حريتهم وقدرتهم على الاختيار ، من خلال التحكم فى الطعام أو الرزق ، بما يستدعى مثل معاوية الذى ضربه عيسى فى بداية المقامة . (٤٠)

فى إطار أحداث المقامة يبرز دور المروى عليه ، المتمثل فى عيسى وجماعته ، فى تأكيد التأويل السابق ، إنهم جماعة كادت أن تستسلم لسطوة المضيرة لولا صيحة أبى الفتح التى تمثل ما يشبه تنبيها مفاجئا لهم . ويمكن تخيل رد فعل المروى عليهم وقد أخذ فى التحول تدريجيا من الضد إلى الضد؛ فبعد أن كانت قلوبهم ترتفع مع ارتفاع المضيرة، يحدث بالتدريج ما يشبه الوعى العميق بموقفهم حيالها، بما يؤدى إلى قبولهم عذر أبى الفتح بل إنهم ينذرون نذره فى مقاطعة المضيرة ، مختتمين المقامة بجملة لافتة تؤيد التأويل السابق حين يقولون : " ***قديما جنت المضيرة على الأحرار . وقدمت الأرازل على الأخيار*** " (٤١).

المقامة الحلوانية :

إذا كان الإبداع والمعرفة فى مجال اللغة وفنونها يمنحان المبدع تقديرًا وسلطة اجتماعيين، فى الفترة التى تمثل أفقًا حضاريًا لمقامات الهمذانى، فإن أبا الفتح الإسكندرى يبدو على العكس من ذلك، إنه مهمش اجتماعيًا على الرغم من قدرته الإبداعية والمعرفية التى تلح المقامات فى تأكيدها. وربما كانت تلك المفارقة هى سر نقمة أبى الفتح الواضحة على الزمن وأهله ؛ فهو يؤمن – وكذلك عيسى – بأن وضعيته السابقة هى من قبيل الخلل الذى أصاب المجتمع وقيمه .

فى المقامة العراقية يدور الحوار التالى بين عيسى والإسكندرى :" ***فقلت (أى عيسى) وما لك مع هذا الفضل . ترضى بهذا العيش الرذل. فأنشأ يقول :***

بؤسا لهذا الزمان من زمن . كل تصاريف أمره عجب
أصبح حربا لكل ذى أدب كأنما ساء أمه الأدب" (٤٢)

وفى المقامة الحمدانية يدور الحوار التالى بينهما :" ***أنت (أى الإسكندرى) مع هذا الفضل تعرض وجهك لهذا البذل . فأنشأ يقول :***

ساخف زمانك جدا إن الزمان سخيف
دع الحمية نسيا وعش بخير وريف
وقل لعبدك هذا يجيئنا برغيف (٤٣)

إن النقمة المنصبة على سوء الزمان وأهله ،واختلال القيم والمعايير، وغياب العقل وسيادة الحمق، يمكن أن ترد إلى المؤلف الضمنى الذى بث هذه المعانى على لسان بطله، وأكدها من خلال تعجب الراوى لما نزل بأصحاب الفضل [44] متمثلين فى البطل . ويبدو الحل الذى اختاره المؤلف الضمنى لفض التناقض بين ذوى الفضل والمجتمع الذى صار " *حربًا لكل ذى أدب* " ، متمثلا فى التحامق الذى يخلق اتفاقًا مع شفرة القيم السائدة. هذا الحل يدور كثيرًا على لسان أبى الفتح شعرًا ؛ يقول فى المقامة المكفوفية :

" زج الزمان بحمق ... إن الزمان زبون
لا تكذبن بعقل ... ما العقل إلا الجنون" [45]

ويقول فى القردية :

" الذنب للأيام لا لى ... فاعتب على صرف الليالى
بالحمق أدركت المنى ... ورفلت فى حلل الجمال" [46]

وتبدو المقامة الحلوانية كأنها تهدف إلى تصوير حمق الزمان وأهله تفصيلا وبشكل مباشر، لذلك انصب التبئير فيها على شخصيات هامشية تعد هى المحرك الرئيس للأحداث، وهى فى الوقت نفسه تمثل المجتمع الذى طالما سمعنا شكوى أبى الفتح منه. ومن ناحية ثانية يبدو المبئر – وإن كان داخليا– وقد اكتفى برصد حركات وأقوال الشخصيات، بما يشى أن المؤلف الضمنى أراد أن يطرح تصوراته بدون وساطة تأويلية سواء من المبئر الشخصية أو المبئر الراوى . فى الوقت نفسه يتلبس الإسكندرى حالة من الجنون لا ينفصل

عنها كعادته ليطرح فلسفته ، إنه يبدو فى هذه المقامة مجرد نموذج لأصحاب الفضل .

تبدأ المقامة بنزول عيسى بن هشام إلى بلدة حلوان وهو فى طريق عودته من الحج، ونتيجة لطول شعره واتساخ بدنه يطلب حماما، ويحدد له مواصفات خاصة ، فهو يريد الحمام" ***واسع الرقعة ، نظيف البقعة . طيب الهواء . معتدل الماء*** " [٤٧].

يعود الغلام الذى بعثه عيسى مبشرا إياه بتحقق مطلبه ، ثم يقود الغلام عيسى إلى حمام على النقيض مما وصف عيسى . إن غلام عيسى شخصية هامشية تتسبب فى انفتاح السرد على الأحداث التى تمثل صورة مجسدة للحمق . وهو يفتح الباب أيضا من خلال حماقته الخاصة .

تبدأ الأحداث بعد دخول عيسى الحمام يقول : " ***ودخل على إثرى رجل وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبينى ووضعها على رأسى . ثم خرج ودخل آخر فجعل يدلكنى دلكا يكد العظام . ويغمزنى غمزا يهد الأوصال. ويصفر صفيرا يرش البزاق . ثم عمد إلى رأسى يغسله وإلى الماء يرسله . وما لبثت أن دخل الأول فحيا أخدع الثانى بمضمومة قعقعت أنيابه وقال : يالكع مالك ولهذا الرأس وهو لى. ثم عطف الثانى على الأول بمجموعة هتكت حجابه وقال : بل هذا الرأس حقى وملكى وفى يدى . ثم تلاكما حتى عييا . وتحاكما لما بقيا*** " [٤٨] .

فى المشهد السابق هناك عدة ملاحظات :

- **أولا:** إن أبطال المشهد شخصيات هامشية بما يدعم ما نذهب إليه من أنها تمثل أنماطا اجتماعية لا غير .

- **ثانيا :** إن الحركة تتم بطريقة مسرحية وبصمت تام ، باستثناء جملتين نطقهما العاملان، بما يبدو معه المبئر خارجيا تاركا النطق بالدلالة للأحداث نفسها.
- **ثالثا:** إن العامل الأول قد بدأ برأس عيسى ، والعراك بدأ حين وصل العامل الثانى لرأس عيسى . ولهذا دلالة مهمة فيما يحاوله هذا التأويل .

إن الصراع بين العاملين يبدو كأنه صراع حياة أو موت ، فالمعنى المباشر لقوله تحاكما لما بقيا كما يوضح الشيخ محمد عبده أنه " كان فى الظن أن يموت كل منهما غير أنهما لما بقيا بحكم الأجل المحتوم ولم يموتا لذلك التلاكم تحاكما عند ما يرونه أهلا للحكم بينهما وهو صاحب الحمام" (٤٩) ليس من الطبيعى أن يصل الصراع بين عاملين فى حمام حول أحد رواده إلى حد أن يتهددهما الموت، إن الحدث يبدو متعديا الخلاف العادى بين عاملين، إنه يعبر بصورة مبالغ فى رسمها عن مدى الحمق الذى يمارسه العاملان . ومن ناحية ثانية يحدد الصراع حول الرأس بوصفه صراع سيادة بين قوتين تهدف كل منهما إلى تأكيد تبعية هذا الرأس لها . يصبح من الممكن إذا ما تأكد هذا التأويل أن نعتبر الرأس هنا رمزا للعقل.

تؤكد الملاحظة الثالثة هذه الفكرة،كما تتأكد أيضا من خلال الحوار بين العاملين؛ حيث يتضح فى هذا الحوار أن العلاقة بين العاملين ورأس عيسى، تتعدى مجرد القيام بغسلها ، إنها تبدو علاقة ملكية واستحواذ ولنلاحظ ألفاظ " هو لى – حقى – ملكى – فى يدى " .

يأتى بعد ذلك ما دار بين العاملين وصاحب الحمام المنـــوط بـــه أن يفصل بينهما ، ليؤكد التأويل السابق ، يقول عيسى " *فأتيا صاحب الحمـــام . فقال الأول : أنا صاحب هذا الرأس . لأنى لطخت جبينه . ووضعـــت عليـــه طينه. وقال الثانى . بل أنا مالكه لأنى دلكت حامله . وغمزت مفاصله . فقال الحمامى : ائتونى بصاحب الرأس أسأله. ألك هذا الرأس أم له.* "(٥٠) تبـــدو كلمات " أنا صاحب – أنا مالكه " مؤكدة لعلاقة الملكية ، ومـــن اللافـــت أن صاحب الحمام يؤكد بسؤاله هذه الملكية، كما أنه يؤكد أيضا الفصل الواضـــح فى كلام العاملين بين الرأس وصاحبه، إنه يسأل عيسى بوصف الأخير مجرد شاهد بقوله : " *يا رجل لا تقل غير الصدق. ولا تشهد بغير الحق . وقل لـــى هذا الرأس لأيهما* "(٥١) .

وما حدث هو أن صياغة الخلاف بين الرجلين بالطريقة السابقة قـــد نبهت عيسى إلى طبيعة الخلاف ومنطقه، حيث ينحصر دور عيسى فيه عنـــد حدود إعلان تبعيته لأحد المتخاصمين ، ولذلك أتى رد عيسى قاطعـــا مليئـــا بالدهشة" *يا عافاك الله هذا رأسى. قد صحبنى فى الطريق . وطـــاف معـــى بالبيت العتيق . ما شككت أنه لى*"(٥٢) عيسى أيضا يفصل بين رأسه وبينـــه ولكن من باب التهكم ، إذ إنه يرفض بصورة جادة وبديهية منطـــق الخـــلاف الدائر حوله . ولكن ما قاله عيسى رغم بداهته يثير صاحب الحمام الذى ينهر عيسى وكأنه ينهر مخبولا ، بل يتعدى ذلك إلى سبه وتحقيره ؛ يقول صاحب الحمام بعد رد عيسى " *اسكت يا فضولى . ثم مال إلى أحد الخصمين فقال : يا هذا إلى كم هذه المسافة مع الناس . بهذا الرأس . تسل عن قليل خطره . إلى لعنة الله وحر سقره . وهب أن هذا الرأس ليس . وأنـــا لـــم نـــر هـــذا التيس*"(٥٣)

الخطر فى النص السابق يعنى القدر والمنزلة ولنقف قليلا عند جملة" *إلى لعنة الله وحر سقره* " حيث نجد الشيخ محمد عبده متحيرا في تحديد دلالة هذه الجملة وتعلقها ، فهى إما متعلقة بـ تسل " أى إن لم يكن لك بعد التسلية عنه إلا الذهاب إلى لعنة الله وحر نار سقر وهى جهنم فعليك أن تفعل. أى تسل عنه ولو بالنار وعذابها، وهو نهاية التشنيع والتبشيع للمنافسه فيه . وإما أن يتعلق بمنوى صفة للخطر ، أو حالا منه ، أى قليل خطره الذاهب إلى لعنة الله أو ذاهبا إلى لعنة الله "[٥٤] وتصعيد الأمر إلى هذا الحد يعد غريبا بالنسبة لمشكلة قد تحدث يوميا فى الحمام ، وجملة الحمامى إنما تشير في النهاية – أيا كان المقصود منها – إلى درجة مبالغ فيها من العداء لهذا الرأس وصاحبه الذى يرفض التبعية ويصر على ملكيته لرأسه أو لنقل عقله .

هذا التأويل فى حاجة إلى المزيد من الدلائل لتأكيده ، وهذا ما يتضح من الجزء الثانى فى المقامة، حيث يرسل عيسى غلاما آخر ليأتيه بحجام يصفه عيسى حين قدومه بأنه "*لطيف البنية . مليح الحلية . في صورة الدمية*"[٥٥] هذا الوصف الأولى للحجام يبعده خطوة عن العالم الإنسانى ، عالم الأحياء ، ويقربه الخطوة نفسها من عالم الأشياء أو عالم المثل ، حيث تعد كلمة " الدمية " هى مركز الوصف ، فالرجل دمية جميلة التركيب والهيئة، والدمية " هى الصورة (التمثال) من العاج أو الرخام يضرب به المثل في الحسن" [٥٦] إن انطباع عيسى الأولى عن الرجل أدى إلى شعوره بالارتياح نحوه، وهنا تبدأ الأحداث فى الاشتعال مرة أخرى ، حيث ينطلق هذا الحجام الذى يبدو صورة مثالية للحسن فى خطاب هذيانى يكشف عن جنونه :"*ودخل فقال : السلام عليك ومن أى بلد أنت ، فقلت : من قم ، فقال : حياك الله من أرض النعمة والرفاهة . وبلد السنة والجماعة . ولقد حضرت في شهر*

رمضان جامعها وقد أشعلت فيه المصابيح. وأقيمت التراويح . فما شعرنا إلا بمد النيل . وقد أتى على تلك القناديل. لكن صنع الله لى بخف قد كنت لبسته رطبا فلم يحصل طرازه على كمه. وعاد الصبى إلى أمه . بعد أن صليت العتمة واعتدل الظل . ولكن كيف كان حجك هل قضيت مناسكه كما وجب . وصاحوا : العجب العجب . فنظرت إلى المنارة. وما أهون الحرب على النظارة. ووجدت الهريسة على حالها . وعلمت أن الأمر بقضاء من الله وقدر. وإلى متى هذا الضجر . واليوم وغد . والسبت والأحد . ولا أطيل. وما هذا القال والقيل . ولكن أحببت أن تعلم أن المبرد فى النحو حديد الموسى. فلا تشتغل بقول العامة . فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل لكنت حلقت رأسك . فهل ترى أن نبتدىء . فقال عيسى بن هشام : فبقيت متحيرا من بيانه . فى هذيانه " (٥٧)

يرى عبد الفتاح كيليطو أن هذا الخطاب الهذيانى فيه تشويش على مستويين ، الأول تشويش لعدد من الأنساق المعرفية (جغرافية ؛ مذهبية ؛ تجريبية) أما التشويش الأقوى (الكلام لكيليطو) " هو تشويش النسق السردى: كل جملة هى نحويا مقبولة لكن الروابط المعتادة بين الجمل لم تعد تشتغل ..."(٥٨) ويرى كيليطو أن هذا التشويش الأخير ينبغى أن ينسب إلى الانتهاك العام للمحرمات " فذلك هو الخرق الأخطر ، لأن الخطاب هو الناطق والمنظم للأنساق التى تسير الجماعة " (٥٩)

إن هذا التشويش القوى لأنساق الخطاب لا يبدو معبرا عن جنون خالص ولننطلق من تعليق عيسى بعد انتهاء الحجام من هذيانه حيث يقول" *فبقيت متحيرا من بيانه فى هذيانه"* (٦٠) فنصل إلى أن ما يستنتجه مستقبل الخطاب (وهو هنا عيسى) يجعله متشككا ؛ فهناك تشابك لعلامات متناقضة .

في دلالتها ، حيث يشير ذكر الحجام للمبرد ولإحدى قضايا علم الكلام إلى معرفة بالعلمين ، غير أن باقى الجمل التى تشكل بنية الخطاب الذى يغلف هذه المعرفة تعد علامة على الجنون ، وهذا هو السبب الرئيس في حيرة عيسى .

تأتى بعد ذلك الإشارة إلى أن هذا الحجام هو أبو الفتح الإسكندرى . غير أن الإشارة إلى شخصية أبى الفتح هنا تبدو غامضة ، فأبو الفتح فى هذه المقامة يخرج عن محيط حركته الذى اعتاد أن يتجول فيه طول المقامات . إن انحراف الخطاب المعلن عن شخصية أبى الفتح عن المباشرة ، يتسق مع انحراف مماثل لشخصية أبى الفتح ، ذلك لأن المقامة الحلوانية نفسها – إضافة إلى المارستانية أيضا – تمثل التحقق الكامل لحالة الحمق التى يدعو إليها الإسكندرى طول المقامات ، فهى انحراف عن باقى المقامات التى يظهر فيها أبو الفتح واعيا بما يفعل .

التعرف على أبى الفتح يتم كالآتى :

" وسألت عنه من حضر فقالوا :هذا رجل من بلاد الإسكندرية لم يوافقه هذا الماء.فغلبت عليه السوداء وهو طول النهار يهذى كما ترى ووراءه فضل كثير فقلت: **" قد سمعت به وعز على جنونه "** (٦١)

إن جنون أبى الفتح ههنا اختيار محض تؤكده جملة " ***ووراءه فضل كثير*** " . يقول الشيخ محمد عبده " جعل شخصه فيما يظهر من هذيانه بمنزلة حجاب بينه وبين فضله وغزارة علمه ، لهذا قال : إن وراء هذا الذى تراه منه فضلا كثيرا وعلما غزيرا (٦٢).

حقيقة الإسكندرى تلك هى ما نتعرف عليه مع عيسى فى نهاية معظم المقامات ، غير أن الاسكندرى ههنا لا يقيم حواراً مع عيسى يطرح فيه فلسفته إذ إنه مارسها وتلبسها عمليًا وبشكل كامل ، إنه داخل حالة الحمق وليس خارجها ككل مرة .

أخيرًا كان لابد لعيسى الذى ينتمى لعالم الإسكندرى ، من حيث التعقل وعدم الحمق ، أن يكون قد سمع به وعز عليه جنونه . وكان لابد له أيضًا – أى عيسى – أن يتخذ موقفًا يحمى به رأسه / عقله من خطر حمق المجتمع ، فنجده يعلن فى نهاية المقامة

"أنا أعطى الله عهدا ... محكما فى النذر عقدا

ما لا حلقت الرأس ما عشت ... ولو لاقيت جهدا (٦٣)

المقامة الخمرية :

تبدو المقامة الخمرية متجادلة مع التراث الشعرى المرتبط بالخمر ، صانعة بذلك مساحة لالتقاء السرد بذلك التراث الشعرى ، هذه المساحة تصطبغ بطبيعة النوعين ، وإن استطاع السرد ، على الأرجح ، أن يستخدم تراث شعر الخمر لأغراضه الخاصة كما ستحاول هذه القراءة أن تبين.

لقد لاحظ مارون عبود علاقة المقامة الخمرية بتراث شعر الخمر السابق لها حين قال " وإذا انتقلنا إلى المقامات الأخرى، رأينا الهمذانى يغير فى التى سماها المقامة الخمرية على أبى نواس وغيره؛ فبديع الزمان فى وصف الخمرة ومجالس اللهو وتهافت الشباب على الملذات ووصف الغلمان ، يريد أن يكون له فى النثر ما كان لأبى نواس وغيره فى الشعر " (٦٤) يصل مارون عبود إلى العلاقة بين المقامة وأحد أهم شعراء الخمر ، محملًا بحس إدانة لبديع الزمان الذى " يغير" على أبى نواس ، مما منعه – أى عبود – من إدراك طبيعة العلاقة بين الصنيعين أو اكتشاف ما يربط المقامة بتراث شعر الخمر عامة ، ومدى استفادتها منه وهو ما تسعى إليه هذه القراءة .

تبدأ المقامة الخمرية بوصف الراوى لنفسه حال شبابه بقوله" ***اتفق لى فى عنفوان الشبيبة خلق سجيح ورأى صحيح . فعدلت ميزان عقلى . وعدلت بين جدى وهزلى.***" (٦٥) فى وصفه لشبابه يبئر عيسى الراوى جانبًا من شخصيته حال شبابه ربما كان محركًا للأحداث الرئيسة فى المقامة ؛ فالثنائية التى يطرحها عيسى بين الجد والهزل قد نتج عنها ثنائيات أخرى على مستوى سلوكه . يقول بعد الوصف السابق مباشرة :"***واتخذت إخوانًا للمقة . وآخرين للنفقة . وجعلت النهار للناس . والليل للكاس***" (٦٦) كذلك فالثنائية

نفسها هي ما يدعو جماعة السكارى إلى إجابة داعي الصلاة في لحظ توجههم للحان. يقول " *فلما مستنا حالنا تلك دعتنا دواعي الشطـــارة . إلـــى حـــان الخمارة... فلما أخذنا في السبح . ثوب منادى الصبـــح . فخنـــس شيطـــان الصبوة . وتبادرنا إلى الدعوة. وقمنا وراء الإمام . قيام الـــبررة الكـــرام. بوقار وسكينة. وحركات موزونة. فلكل بضاعـــة وقـــت . ولكـــل صناعـــة سمت* " (٦٧).

هكذا يحاول عيسى التوفيق بين الأمرين ، وكأنه يسعى إلـــى كســـر عزلة شارب الخمر التي طالما أشار إليها الشعـــراء (٦٨) غـــير أن الجماعـــة بتحريض من إمام المسجد تصر على إبعاد شارب الخمـــر وعزلـــه ، فبعـــد الصلاة اعتدل الإمام" *وأقبل بوجهه على أصحابه ... ثم قال : أيها النـــاس من خلط في سيرته . وابتلى بقاذورته. فليسعه ديماســـه. دون أن تنجســـنا أنفاسه. إني لأجد منذ اليوم ريح أم الكبائر من بعض القوم . فما جزاء مـــن بات صريع الطاغوت. ثم ابتكر إلى هذه البيوت. التـــي أذن الله أن ترفـــع . وبدابر هؤلاء أن يقطع. وأشار إلينا . فتألبت الجماعة علينا حتـــى مزقـــت الأردية . ودميت الأقفية. وحتى أقسمنا لهم لا عدنا* " (٦٩) يبدو شارب الخمر متمثلا في عيسى وجماعته وقد استجاب لتهديد وعقاب جماعـــة المصليـــن" *وأقسمنا لهم لا عدنا*" غير أنه قسم غير واضح الدلالة ؛ هل يقســـمون علـــى عدم العودة لشرب الخمر، أم على عدم العودة للصلاة وهم سكارى ، غالبًـــا قصدت جماعة عيسى المعنى الثاني ، إذ بمجرد أن ترفع رايـــات الحانـــات تتجه الجماعة إلى أكبرها .

إن عيسى وجماعته فيما سبق يعترفون بجرمهم ويتمنون توبة مثـــل توبة الإمام ، الذي عرفوا أنه الإسكندري بما اشتهر عنه من مجـــون . هنـــا

يتضح فرق دال بين المبئر الراوى والمبئر الشخصية ؛ فالمبئر الراوى يبدو راضيًا فى بداية المقامة عن توفيقه فى شبابه بين الجد والهزل ، فى حين يتمنى المبئر الشخصية أن يتوب توبة الإسكندرى المزعومة ، حيث لا ترى وجهة نظر الراوى تعارضًا بين لذة الشرب والاندماج الآمن فى وسط الجماعة ، بينما يصل المبئر الشخصية إلى أن يقسم بتجنب الجماعة حال شربه الخمر ، وكأنه يرى ما تراه الجماعة من تجريم فعل الشرب وعزل صاحبه . وتبدو وجهتا النظر السابقتان كحوار مع علاقة تقليدية بين شارب الخمر ومجتمعه فى الشعر العربى يصفها د. محمد بريرى بقوله " لا تكف الجماعة عن لوم شارب الخمر ، وهو بدوره لا يقلع عن عصيانهم ولا يتخلى عن خمره . ولا يقف صاحب الخمر عند حد رفض الانصياع لعاذليه بل يسخر منهم من طرف خفى ... فشارب الخمر لا يرضى إلا بأن يكون خارجًا على مألوف جماعته "(٧٠) وكأى حوار نشط بين النص وأحد روافد تراثه الأدبى ، يقر النص بعض التقاليد ويسعى لتعديل بعضها من وجهة نظره الخاصة متمثلة فى وجهتى نظر الراوى والشخصيات . إن عيسى وجماعته يعترفون بضلالتهم ، وفى الوقت نفسه لا يستطيعون مقاومة إغراء الخمر ، فينطلقون إلى الحان متناسين تمامًا ما حدث لهم . وتبدو السخرية العميقة من الجماعة التى بطشت بشارب الخمر متمثلة فى أن إمام هذه الجماعة هو نفسه رب الحان العربيد أبو الفتح الإسكندرى .

يبدو كل ذلك متفقًا مع ما يستنتجه د. بريرى من موقف شارب الخمر مع مجتمعه ، غير أن محاولة التوفيق الواضحة فى سلوك الشخصيات، التى يعلن الراوى رضاءه عنها – أى عن المحاولة – توضح ميلا إلى مصالحة المجتمع بما يختلف عن إصرار شارب الخمر فى تراث الشعر أن

يبقى خارج مجتمعه . ومن اللافت أن شارب الخمر قد صنع في تراث الشعر العربى جماعة بديلة خاصة به يقول د. بريرى " والمعاناة التى تصاحب تجربة الخمر تدعم معنى النبل الذى ينطوى عليه استعلاء شارب الخمر . ولذلك يميل الشعراء إلى إسباغ صفات نبيلة على الندماء ، وكأن الشعراء ينشئون مجتمعا لصفوة تتألف من أصحاب الخمر ، الذين ينسب إليهم الشاعر عادة صفات تثير فكرة جماعة مثالية " [٧١] تظهر تلك الجماعة المثالية المتعالية مع نجوم الأقداح فى سماء الخمر حين يقول عيسى " ***واجتمع إلى فى بعض ليالى إخوان الخلوة . ذوو المعانى الحلوة . فما زلنا نتعاطى نجوم الأقداح . حتى نفد ما معنا من الراح.*** " [٧٢] جماعة شارب الخمر تلك يستخدمها المؤلف الضمنى لدعم فكرة الجماعة المثالية التى تضم الراوى عيسى بن هشام، وتبدو بديلا للوطن ومصدرا للدفء والائتناس[٧٣] فى غير مقامة .

الجزء الثانى من المقامة يبدأ مع وصول عيسى ورفاقه إلى الخمار حيث يقابلون فتاة الحان ، ويبدو هذا الجزء وقد قصد إلى حشد معظم دلالات شعر الخمر فى التراث العربى كما يحللها د. محمد بريرى فى دراسته المشار إليها ، بما يبدو مؤكدا لما يذهب إليه من تأويل لرمز الخمر والتقاليد المرتبطة به ، هذا من ناحية ، وبما يظهر تحاور المقامة الخمرية مع تراث شعر الخمر فى إطار عالم سردى يحتوى ذلك التراث، ويوظفه لخدمة أغراضه الخاصة من ناحية ثانية .

يرى د. بريرى أن الخمر فى الشعر العربى قد ارتبطت أسماؤها بفكرة أساسية هى فكرة الزمن يقول : " لقد عكف الشعراء فى تناولهم الخمر على إثبات قدمها وتطاول العهود بها وكأنهم يبثون فيها من قوة الزمن ... كما أنهم

يسمونها " أم الدهر " [٧٤] ويبدو المؤلف الضمنى فى المقامات على وعى عميق بهذه الفكرة حين وصف الخمر على لسان فتاة الحان بقوله " ***كأنما اعتصرها من خدى أجداد جدى*** " [٧٥] إنه يدلل على قدمها ، ولذلك يسميها " ***وديعة الدهور*** " [٧٦] وهى كذلك " ***عجوز الملق*** " [٧٧] .

الخمر أيضا ترتبط فى تراث الشعر العربى بفكرتين متضادتين هما الموت والحياة[٧٨]، ومن ناحية ثانية يرتبط كل من الخمر والماء والمرأة بعلاقة توحد وتفاعل ، تكسب كل طرف بعضا من صفات الطرفين الآخرين . يقول د. بريرى "والعلاقة بين هذه العناصر الشعرية الثلاثة علاقة تفاعل ، بحيث يمكن أن نقول إن معنى الخمر أو الماء يتسرب إلى المرأة ويمتزج بها... وإذا كانت المرأة قد أخذت من طهر الماء وصفاء الخمر بعد أن امتزجت بهما ، فإن الخمر بدورها أخذت من المرأة ، فالشعراء يميلون إلى إثارة الإحساس بأنوثة الخمر ، فهى عندهم " مخبأة" و "محصنة" و"مصونة" وكلها كلمات تحمل معنى الحماية التى ترتبط بفكرة الأنثى التى لا تنال أو غير المبذولة... وأنوثة الخمر تظهر فى بعض أسمائها فهى : العروس – أخت المسرة – ابنة العنب – أم الدهر – أم الخبائث – أم ليلى – الشمطا – العجوز " [٧٩]

وفى المقامة الخمرية تظهر قدرة السرد على صنع كائن يشبه الكائنات الشعرية من حيث اجتماع الدلالات السابقة فيه؛ إذ تبدو فتاة الحان وقد جمعت بين الموت والحياة فهى " ***إذا قتلت ألحاظها. أحيت ألفاظها*** " [٨٠] وفى الوقت نفسه تتوحد الفتاة مع الخمر عن طريق ماء ريقها . يجتمع فى الفتاة إذن فكرتى الموت والحياة ، إضافة إلى تمثيلها للوحدة بين العناصر الثلاثة : المرأة ، الخمر ، الماء . تقول فتاة الحان :

خمر كريقى فى العذوبة م واللذاذة والحلاوة
تذر الحليم وما عليه م لطمه أدنى طلاوة

كأنما اعتصرها من خدى. أجداد جدى" [٨١]

تبدو الجماعة أيضا مدركة للوحدة المتمثلة فى الفتاة بين الخمر والماء والمرأة حين يقولون " *ولعلها تشعشع للشرب . بريقك العذب* " [٨٢]

من ناحية ثانية تتأكد أنوثة الخمر ، كما نجدها فى تراث الشعر ، من خلال الأسماء التى تطرحها المقامة للخمر فهى وديعة الدهور- خبيئة جيب السرور - ريحانة النفس - ضرة الشمس - فتاة البرق - عجوز الملق[٨٣]. تبدو إذن فتاة الحان كائنا من منتجات السرد ممثلا للتفاعل مع تراث شعر الخمر بطريقة مكثفة .

أشرنا إلى ارتباط الخمر فى تراث الشعر العربى ، كما يطرح د. محمد بريرى ، بفكرة الحياة " وعلى هذا فإن الشعراء عندما يصبون الخمر على قبر الميت إنما يغالبون الموت، ويمدون الموتى بأسباب الحياة "[٨٤] الفكرة نفسها تطرحها المقامة الخمرية مع توسيع يرتبط بفكرة الحياة كذلك ، فالخمر هى" *مصباح الفكر . وترياق سم الدهر . بمثلها عزز الميت فانتشر. ودووى الأكمه فأبصر* " [٨٥] .

وشعر الخمر حين يجمع فكرة الموت إلى فكرة الحياة يبدو - كما يقول د.بريرى - وقد حفز الشعراء " إلى المقابلة بين كل معانى التناقض" [٨٦] إن هذا التقليد يبدو هو التقليد الأهم فى تشكيل عالم المقامة الخمرية ؛ فإذا كان رمز الخمر فى الشعر العربى قد حفز الشعراء على الجمع بين المتناقضات ، فإن هذا التحفيز قد ظهر أيضا فى المقامة بحيث

نجد أكثر من جملة تجمع بين متناقضين ، هذه الجمل تتصل جميعها بصـــورة أو أخرى بالخمر ، وهى :

- عدلت بين جدى وهزلى [87]
- اتخذت إخوانا للمقة وآخرين للنفقة [88]
- جعلت النهار للناس والليل للكاس [89]
- إذا قتلت ألحاظها أحيت ألفاظها [90]
- فتاة البرق عجوز الملق [91]
- كاللهب فى العروق وكبرد النسيم فى الحلوق [92]

غير أن هذا الجمع بين المتناقضات الذى يوحى به رمز الخمر فـــى المقامة يتسق مع عنصر أكثر جوهرية فى بنيتـــها، إذ يتوافـــق مـــع حـــال الإسكندرى الذى يبدو متناقضا أشد التناقض؛ فهو يتحول مـــن إمـــام مســـجد إلى ماجن عربيد ، وتأكيدا لاجتماع المتناقضين وحدتهما فى أبى الفتح ، يكون هو نفسه من يحرض جماعة المصلين على ضرب عيسى وصحبته ، إنـــه لا يسعى إلى إخفاء تناقضه بل يذهب به إلى منتهاه، ولعل ذلك يشير إلى رؤيـــة وجودية عميقة تصدر عنها المقامة ، تلك الرؤية تدرك الأشياء فى وجودهـــا المتشابك، فالخير والشر - مثلا - كلاهما موجود داخل الإنسان، ولا فـــائدة من التألم بفكرة التناقض بينهما ، كذلك فالخمر توحد فى ذاتها بيـــن الســـكر المقترن بعدم الاتزان ، ومنتهى الاتزان العقلى والتوقد الفكرى لدى شاربـــها، وهى توحد أيضا كرمز فنى بين الموت والحياة ، واللهب والبرد ، والشبـــاب والكهولة وغير ذلك من المعانى المتناقضة التى تطرحها المقامة .

إن الوصول إلى هذه الرؤية يتطلب قدرا غير هين من الحرية على المستوى النفسي بما يقود إلى تحرر مواز على المستوى السلوكي، وربما لذلك ترتبط الخمر في بداية المقامة بالحياة والحرية في سياق واحد [٩٣]، بعد أن أكسب الوصف دنان الخمر ملامح إنسانية. تمنح الخمر إذن لشاربها الحياة وكذلك تمنحه الحرية التي تحرر شارب الخمر من ألم الإحساس بتناقضاته الداخلية ، تماما كما تحرر أبو الفتح الإسكندري . يقول عيسى بعد أن نفد الخمر " ***واجتمع رأي الندمان . على فصد الدنان . فأسلنا نفسها وبقيت كالصدف بلا در . أو المصر بلا حر*** " [٩٤]

. الفصد يكون لعرق الإنسان بغرض تصفية الدم ، بما يعني أن الخمر هي سائل الحياة كالدم ، كذلك فهي تمثل في أي بلدة أحرارها الذين إذا ارتحلوا عنها ، فإنها تصبح كما يقول الشيخ محمد عبده مثل " البلاقع القفار" [٩٥] .

إن الخمر في المقامة الخمرية يبدو معادلا لأبي الفتح الإسكندري ، كلاهما رمز للحرية ، فإذا كانت الخمر تمنحها ، فإن الإسكندري قد مارسها بالفعل، لذلك فهو في نهاية المقامة يرفض اللوم ويعلن بلا تورع أنه جماع للمتناقضات رابطا ذلك بالحرية متمثلة في نسبة نفسه إلى الغبار، وإعلان لا انتمائه إلى مكان محدد ، بما يمكن أن يعد وجها من وجوه الحرية ، يقول الإسكندري ردا على تهكم عيسى ولومه :

دع من اللوم ولكن	***أي دكاك تراني***
أنا من يعرفه كل م	***تهام ويماني***
أنا من كل غبار	***أنا من كل مكان***
ساعة ألزم محرابا م	***وأخرى بيت حان***
وكذا يفعل من يعقل م	***في هذا الزمان*** [٩٦]

الهوامش

١ المقامات : ص ٢٩ .

٢ المقامات : ص ٢٩ .

٣ المقامات : ص ٣٠ .

٤ المقامات : ص ٣٠ .

٥ شرح مقامات بديع الزمان الهمذانى، تحقيق محى الدين عبد الحميد ، ص ٣٦

٦ المقامات : ص ص ٣٠ - ٣١ .

٧ المقامات : ص ٣٢ .

٨ المقامات : ص ٣٣ .

٩ المقامات : ص ٣٠ .

١٠ مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى، طبعة القسطنطينية، ص ١١.

١١ المقامات : ص ٣٧ .

١٢ انظر أ ــ عبد الفتاح كليليطو : " المقامات ، السرد والأنساق الثقافية " ، ص ص ٣٧ - ٤١ .

ب ــ مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربى ، ص ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

١٣ المقامات : ص ٩٨ .

١٤ المقامات : ص ص ٩٨ – ٩٩ .

١٥ مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى " نسخة القسطنطينية ، ص ٣٣ . الأجزاء التى فوق الخط غير واردة فى نسخة الشيخ محمد عبده ، ولم يشر الشيخ إلى وجودها فى بعض النسخ ، وقد أورد محى الدين عبد الحميد الأجزاء التى فوق الخط نفسها ، وأشار إلى ما جاء به الشيخ محمد عبده فى الهامش ، هذا الجزء ورد فى نسخة الشيخ محمد عبده هكذا " إن الرجل إذا مات برد إبطه . وهذا الرجل قد لمسته ... فجعلوا أيديهم فى إبطه ... " ومن الواضح عدم توافق السجع بين إبطه ولمسته ، كما يتوافق بين إسته ولمسته .

١٦ المقامات : ص ١٠٠ .

١٧ المقامات : ص ١٠١ .

١٨ المقامات : ص ١٠١ .

١٩ المقامات : ص ص ١٠١ – ١٠٢ .

٢٠ المقامات : ص ١٠٢ .

٢١ د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربى ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ .

٢٢ انظر مارون عبود : " بديع الزمان الهمذانى" مرجع سابق ، ص ٣٦

٢٣ مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى ، نسخة القسطنطينية ، ص ٣٤ وفى نسخة الشيخ محمد عبده .

٢٤ المقامات : ص ١٠٤ .

٢٥ المقامات : ص ١٠٤ .

٢٦ انظر فدوى مالطى دوجلاس : " بناء النص التراثى " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ص ١٢١ - ١٢٢ .

٢٧ المقامات : ص ١٠٤ .

٢٨ المقامات : ص ١٠٥ .

٢٩ المقامات : ص ١٠٥ .

٣٠ المقامات : ص ١٠٦ .

٣١ فدوى مالطى دوجلاس : " بناء النص التراثى " مرجع سابق ، ص ١١٥.

٣٢ انظر الفضاء فى الفصل الثانى من هذه الدراسة ، ص

٣٣ المقامات : ص ١٠٧ .

٣٤ انظر المقامات ص ص ١٠٩ - ١١٢ .

٣٥ انظر المقامات : ص ص ١١٥ - ١١٦ .

٣٦ المقامات ص ١١٦ .

٣٧ المقامات : ص ص ١١٦ - ١١٧ .

٣٨ المقامات : ص ١١٧ .

٣٩ المقامات : ص ١١٧ .

٤٠ انظر تفسير الشيخ محمد عبده لقولل عيسى فى بداية المقامة إن المضيرة " تشهد لمعاوية بالإمامة ، المقامات ، ص ١٠٤ .

٤١ المقامات : ص ١١٧ .

٤٢ المقامات : ص ١٤٥ . وقد ورد الشطر الثانى من البيت الثانى فى نسخة القسطنطينية هكذا : " كأنما ناك أمه الأدب "
وهو أكثر حدة فى التعبير عن نقمة الإسكندرى على الزمن وأهله بغض النظر عن البعد الأخلاقى . انظر مقامات أبى الفضل بديع

الزمان الهمذانى ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية ، ١٢٩٨ هـ ، ص ٥٠ . كما يوجد البيت مطابقا لنسخة القسطنطينية فى المخطوط رقم ٤٠٩٧ بمكتبة جامعة الدول العربية ، وترتيب المقامة فيه الثامنة والثلاثون .

٤٣ المقامات : ص ١٥٦ .

٤٤ تستخدم كلمة " الفضل " فى المقامات للدلالة على المعرفة ، خصوصا ما يتصل منها بالأدب وباللغة ، وهى الكلمة نفسها التى يوصف بها الإسكندرى فى نهاية المقامة الحلوانية .

٤٥ المقامات : ص ٨١ .

٤٦ المقامات : ص ٩٧ .

٤٧ المقامات : ص ١٧١ .

٤٨ المقامات : ص ص ١٧١ ـ ١٧٢ .

٤٩ المقامات : ص ١٧٢ .

٥٠ المقامات : ص ١٧٢ .

٥١ المقامات : ص ١٧٢ .

٥٢ المقامات : ص ص ١٧٢ - ١٧٣ .

٥٣ المقامات : ص ١٧٣ .

٥٤ المقامات : ص ١٧٣ .

٥٥ المقامات : ص ١٧٣ .

٥٦ المقامات : ص ١٧٣ .

٥٧ المقامات : ص ص ١٧٣ - ١٧٤ .

٥٨ عبد الفتاح كيليطو " المقامات " السرد والأنساق الثقافية ، مرجع سابق ، ص ٤٠ .

٥٩ كيليطو ، المرجع السابق ، ص ٤٠ .

٦٠ المقامات : ص ض ١٧٤ - ١٧٥ .

٦١ المقامات : ص ص ١٧٤ - ١٧٥ .

٦٢ المقامات : ص ١٧٥ .

٦٣ المقامات : ص ١٧٥ .

٦٤ مارون عبود : بديع الزمان الـــهمذانى ، دار المعـــارف ببـــيروت ، ١٩٥٤، ص ٣٥ .

٦٥ المقامات : ص ٢٣٩ .

٦٦ المقامات : ص ٢٣٩ .

٦٧ المقامات : ص ٢٤٠ .

٦٨ انظر محمد بريرى : " رمز الخمر فى الشعر العربى القديم " ، مجلة ألف ، عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الخـــامس ، ١٩٨٥ ، ص ٨٠ وما بعدها .

٦٩ المقامات : ص ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

٧٠ محمد بريرى : " رمز الخمر فى الشعر العربى القديم " ، مجلة ألف ، عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الخـــامس ، ١٩٨٥ ، ص ص ٨٠ - ٨١ .

٧١ محمد بريرى : المرجع السابق ، ص ٨٤ .

٧٢ المقامات : ص ٢٢٩ .

٧٣ انظر وصف الجماعة التى تضم الراوى ، فى الفصل الثالث من هذه الدراسة ، ص :

٧٤ محمد بريرى : رمز الخمر ...... " ، ص ٧٥ .

٧٥ المقامات : ص ٢٤٣ .

٧٦ المقامات : ص ٢٤٣ .

٧٧ المقامات : ص ٢٤٣ .

٧٨ انظر محمد بريرى : " رمز الخمر ..... " ، ص ٧٩ .

٧٩ المرجع السابق ، ص ص ٨٨ – ٨٩ .

٨٠ المقامات : ص ٢٤٢ .

٨١ المقامات : ص ٢٤٢ .

٨٢ المقامات : ص ٢٤٣ .

٨٣ المقامات : ص ٢٤٣ .

٨٤ محمد بريرى : " رمز الخمر ..... " ، ص ٧٨ .

٨٥ المقامات : ص ٢٤٣ .

٨٦ محمد بريرى : " رمز الخمر ..... " ، ص ٧٩ .

٨٧ المقامات : ص ٢٣٩ .

٨٨ المقامات : ص ٢٣٩ .

٨٩ المقامات : ص ٢٣٩ .

٩٠ المقامات : ص ٢٤٢ .

٩١ المقامات : ص ٢٤٣ .

٩٢ المقامات : ص ٢٤٣ .

٩٣ يشير د. محمد بريرى إلى منح الخمر الحرية لشاربها في الشعر العربى ، انظر دراسته " رمز الخمر ..... " ص ٨٣ .

٩٤ المقامات : ص ٢٣٩ .

٩٥ المقامات : ص ٢٤٠ .

٩٦ المقامات : ص ص ٢٤٤ – ٢٤٥ .

خاتمة

كان هدف البحث الرئيس هو تحليل مقامات الهمذانى تحليلا سرديًّا ، غير أنه تعرض فى **المبحث الأول من الفصل الأول** لقضيتين طالمــــا أثيرتـــا حول مقامات الهمذانى ؛ أولى هاتين القضيتين هى قضية أصـــل المقامـــات . وقد توصل البحث فى مناقشته لها إلى أن تحرى الأصول قـــد أصبـــح همـــا شاغلا للباحثين المحدثين الذين تعرضوا لنص الهمذانى ، وقد قام بحثهم على تصور يفترض أن نشأة المقامة قد حدثت فى لحظة زمنية محددة ، على يـــد فرد بعينه ، وذلك ما لم يقل به القدماء .

وفى مناقشته لما أثاره د. زكى مبارك من أن ابن دريد – وليس بديع الزمان – هو منشىء النوع استنادا إلى صفحة وردت فى كتاب زهر الآداب للحصرى ، يقول فيها الأخير بمعارضة الهمذانى لأحاديث ابن دريد الأربعين – توصل البحث إلى أن ربط الحصرى بين نص الهمذانى وأحاديث ابن دريد هو على الأرجح رؤية خاصة بالحصرى ،لاتعبر عن حقيقة تاريخيــــة غـــير

قابلة للنقاش . كذلك توصل البحث إلى أن قدم نص الحصرى قد مثل سلطة لم يستطع كثير من الباحثين أن يتجاوزها ؛ فردوا نشأة المقامة لابن دريد ، في حين رفض عدد آخر الخضوع لتلك السلطة خاصة فى ظل عدم اليقين من وجود أحاديث ابن دريد الأربعين تحت أيدينا. غير أن البحث عن الأصول قد انتهى بعدد كبير من الباحثين إلى محاولة ضبط المؤثرات الأدبية التى يرونها أصلا يمكن أن نرد إليه نشأة النوع ، فقاموا بربط نص المقامات بعدد كبير من النصوص القصصية والشعرية والأدبية السابقة والمعاصرة له. ويرى الباحث أن البحث عن تعالقات نص الهمذانى بنصوص سابقة أو معاصرة له يجدر به أن يتخلى عن فكرة التأصيل، باعتبار أن تلك التأثيرات هى أمر طبيعى فى ظهور النوع الذى يعد ابنا شرعيا لتراثه الأدبى عموما ، وتراثه النوعى بصورة خاصة ، بما يقود إلى التناص Intertextuality باعتباره الصيغة العلمية التى تقى من إسقاط الرؤى الشخصية على نص الهمذانى .

وفى مناقشته لقضية علاقة المقامة بالقصة الحديثة، توصل البحث إلى أن المقارنات التى أقيمت بين المقامة والقصة الحديثة قد وضعت الأخيرة فى الأساس من المقارنة، بما ينفى فكرة المقارنة ، لتصبح المسألة مجرد قياس لقصصية المقامة بمعايير دخيلة عليها ، بغض النظر عن النتائج التى توصل إليها القائمون بالقياس .

ويتفق البحث مع التوجه الذى يرفض المقارنة، إذ إن هذا التوجه يرى فى المقامات نوعا سرديا له خصائصه المميزة التى تستحق التحليل فى ذاتها ، دون محاولة إكسابها شرعية سردية بربطها بأى من أنواع السرد الحديثة .

وفى المبحث الثانى من الفصل الأول قدم البحث تعريفا مبدئيا بالمفاهيم السردية التى عولت عليها الدراسة فى تحليل مقامات الهمذانى ، موضحا الإطار النظرى الذى ستتبناه الدراسة ، ذلك الإطار المستقى من تقسيم ميك بال Mieke Bal الثلاثى للنص السردى، حيث تقسمه إلى ثلاثة مستويات متراكبة بصورة عمودية ، هذه المستويات هى :

١- **مستوى الأحداث الغفل Fabula**

٢- **مستوى القصة (أو البناء) Story**

٣- **مستوى النص Text**

وقد انصب التحليل على مستويى القصة Story والنص Text ، لما يظنه الباحث من اشتمالهما لمستوى الأحداث الغفل Fabula.

وفى الفصل الثانى حاول البحث تحليل مكونات البناء أو القصة Story متعرضا لعناصر أربعة هى :

١- التبئير Focalization

٢- الشخصيات Characters

٣- الزمن Tense

٤- الفضاء Space

١- **التبئير** : تم التعرض له من خلال الوقوف عند عناصر ثلاثة هى :

أ- المبئّر Focalizer

وقد توصل البحث إلى أن المبئر الرئيس فى المقامات هو عيسى بن هشام ، الذى يعرض الأحداث من وجهة نظره أثناء مشاركته فى الحدث أو مراقبته له ؛ لذلك وجب التفريق بين عيسى المبئر وعيسى الراوى ، فالأخير يكون أكثر دراية بالتجربة التى يرويها من عيسى المبئر الذى يعاصرها ولا يعرف تطوراتها ، بما ينعكس على وجهة نظر عيسى المبئر التى نرى من خلالها عالم السرد كله . وقد توصل البحث إلى أن التبئير فى المقامات معظمها هو تبئير داخلى ثابت Fixed Internal Focalization ؛ حيث تمر الأحداث للمتلقى من خلال وجهة نظر شخصية واحدة وواحدة فقط .

وفى بعض الأحيان يكون التبئير داخليًا متنوعًا Variable Internal Focalization ، وفيه يتم عرض سلاسل مختلفة من الأحداث من وجهة نظر عدة شخصيات بصورة متتابعة . كما فى المقامة المضيرية .

وفى المقامة البشرية وحدها يظهر نمط التبئير من الدرجة صفر Zero Focalization ؛ حيث يكون المبئر عالمًا بأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية .

ب- مستويات التبئير Levels of Focalization

وقد توصل البحث إلى أن هناك ثلاثة مستويات للتبئير فى المقامات معظمها ، هى :

- **المستوى الأول:** تبئير خارجي للراوى صاحب جملة "حدثنا عيسى بن هشام قال... ".
- **المستوى الثاني :** تبئير خارجي لعيسى بن هشام حال روايته .
- **المستوى الثالث :** تبئير داخلي لعيسى بن هشام الشخصية .

غير أن مستويات التبئير تزيد عن ذلك فى أكثر من مقامة حيث نجد أربعة مستويات للتبئير فى المقامة الصيمرية ، وخمسة في كل من المقامات الغيلانية والرصافية ، والمغزلية ، والشيرازية ، والخمرية ، وسبعة مستويات فى المقامة المضيرية .

جـ- موضوع التبئير Focalized

ويرتبط بالمبئر Focalizer الذى تتحكم مفاهيمه ، وخبراته ، ومواقعه الجسمانية ، وكذلك درجة ألفته لموضوعه فى ظهور ذلك الموضوع بصورة معينة .

ويستنتج البحث أن موضوع التبئير الرئيس فى المقامات هو أبو الفتح الإسكندرى الذى يشكل موضوع تبئير ذا بعدين ؛ الأول هو قدرته الأدبية ، والثانى هو تلونه شكلا وموضوعًا بهدف الاحتيال.

٢- الشخصيات :

ويقسمها البحث إلى مركزية وهامشية ، تلعب المركزية منها دور البطولة سواء فى مقامة واحدة أو فى عدة مقامات ، وتتميز بوجود اسم علم يدل عليها ، وإن اختلفت من حيث الوجود التاريخى من عدمه ، وهى فى

الوقت نفسه شخصيات مسطحة Flat لم يقدم النص أبعادهـــا الداخليـــة ، أو تحولاتها وتفاعلاتها مع الحدث ، مكتفيًا بإعطاء صورة ثابتة لها يســـهل مـــن خلال هذه الصورة أن نتوقع أفعال تلك الشخصيات ، ويســـتثنى مـــن ذلـــك شخصية أبى العنبس الصيمرى فى المقامة الصيمرية ؛ حيث يمكن اعتبارهـــا شخصية مركبة Round . أما الشخصيات الهامشية فتبدو مجرد أدوار داخل السرد ، لم يهتم النص بإبراز أية خصوصية للعوامل Actants التى تؤديها ، ويستثنى من ذلك شخصية التاجر فى المقامة المضيرية .

٣- الزمن :

وقد عمد البحث إلى تحليل الزمن فى المقامات مـــن خـــلال بعـــدى الترتيب Order والديمومة Duration .

أولاً: الترتيب

ويتمثل داخل المقامات فى حالتين

١- حالة التوازن المثالى :

وفيها يتوازى زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها ؛ أى إن عمليـــة الكتابة أو الرواية قد راعت الترتيب الزمنى نفسه للأحداث الغفل .

٢- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى :

وفيها تبدأ عملية الرواية من نقطة داخل المقامة ، ثم يتحرك الزمـــن صعوداً وهبوطاً ، وهذه الحالة غالبًا ما تتم فى المقامات عبر آلية الاسترجاع Analepsis، وهو إما استرجاع خارجى ؛ وفيه يظـــل الحـــدث الـــذى يتـــم

استرجاعه خارج الإطار الزمنى للمحكى الأساسى، أو هو استرجاع مزجى ؛ وفيه يلتقى الاسترجاع بلحظة بداية الحدث الأساسى.

ثانيًا : الديمومة :

وترتبط بإيقاع السرد الزمنى الذى يتم قياسه من خلال آليات أربعة هى: الحذف Ellipsis ، والخلاصة Summary ، والمشهد Scene ، ثم الوقفة Pause التى ترتبط بالمقاطع الخطابية الطويلة للبطل الإسكندرى .

٤- الفضاء

وفى تحليله يركز البحث على بعدين ؛ الأول هو المدن التى تمثل إطارًا عامًا تقع فيه الأحداث ، حيث يحرص النص غالبًا على ذكر المدينة الى تدور فيها الأحداث ، والثانى هو الأماكن المعينة التى يقع فيها الحدث ؛ مثل السوق والمسجد والحانة وغيرها . وقد توصل البحث إلى أن الفضاء الكونى فى المقامات ، يتمثل فى الجانب الشرقى من مملكة الإسلام فى القرن الرابع الهجرى ، وتبدو بغداد مركز هذا الفضاء . ومن ناحية ثانية فإن الأماكن المعينة فى النص تلعب دور تأطير الحدث ، وإن انحرفت أحيانًا عن تلك الوظيفة ، بما يحمله النص لتلك الأماكن من دلالات رمزية تجعل المكان مشاركًا فى إنتاج الدلالة الكلية للنص .

فى الفصل الثالث تعرض البحث لمكونات النص Text فقام بتحليل كل من :

١- الوصف Description

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢- الخطاب Discourse

٣- الراوى ومستويات الرواية

Narrator and Levels of Narration

٤- المروى عليه Narratee

٥- المؤلف الضمنى Implied Author

١- **الوصف**

توصل البحث إلى أن الوصف فى مقامات الهمذانى يحتل مواقع أقرب إلى الثبات ، مؤديًا وظائف سردية تميز نوع المقامات . هذه المواقع هى :

أ- **فى بداية المقامة** ، حيث ينصب الوصف على الــــراوى أو جماعتـــه أو المكان .

ب- **عند ظهور البطل** ، حيث يعد الوصف ممهدًا للتجلى الذى ستظهر فيـــه شخصية الإسكندرى .

جـــ- **فى حديث البطل عن نفسه** ، وغالبًا ما يبرز البطل مـــن خـــلال هـــذا الوصف حاله وقدرته الأدبية.

ثم تعرض البحث للوصف فى غير المواضع السابقة ، وتوصل إلى أنه يشترك فى الدلالة الإجمالية للنص وإن بدا أنه عارض ، بما يتنافى مـــع فكرة الوظيفة التزيينية للوصف التى قال بها جيرار جينيـــت G.Genette ؛ ففى المواضع السابقة يبدو الوصف مؤديًا لوظائف صريحة أو رمزية تشترك

جميعها فى خلق بعض السمات المميزة لنوع المقامات ، بما يحققه الوصف فى تلك المواضع من رسم للشخصيات أو تحريك للحدث أو إكمال له.

٢- الخطاب

تبدو الاستطرادات الخطابية بارزة فى مقامات الهمذانى ، بما يجعلها أقرب إلى النتوء فى جسد السرد . وقد توصل البحث إلى أن الخطة العامة للمقامات تعد مبررًا لدخول هذه الخطابات ، تلك الخطة تقوم على اللقاءات المتكررة بين الراوى والبطل بهدف إبراز قدرة البطل الأدبية وحيله الطريفة، مع الوضع فى الاعتبار السمات المميزة لكليهما .

٣- الراوى ومستويات الرواية

يتعدد الرواة فى مقامات الهمذانى ، وبالتالى تتعدد مستويات روايتهم، وكذلك تتعدد الوظائف التى يؤدونها. وقد توصل البحث إلى التصنيف التالى للرواة ومستويات روايتهم داخل المقامات .

أولاً : راوٍ خارجى :

ويقع خارج أى من الأحداث المسرودة ويمثله الراوى الأول صاحب جملة " ***حدثنا عيسى بن هشام قال...*** " الذى يبدو دوره منحصرًا فى الإعلان عن حضور النوع السردى . كما يعتبر عيسى بن هشام نفسه راويًا خارجيًّا حال روايته لأحداث لم يشارك فيها كشخصية وهى المقامات الوصية، والصيمرية ، والبشرية .

ثانيًا : راوٍ داخلى :

ويتمثل فى عيسى حال روايته أحداثًا شارك فيها ، وكذلك يتمثل فى أية شخصية أخرى تقوم برواية أحداث شاركت فيها .

ثالثًا : راوٍ تحت سردى :

ويتمثل فى أية شخصية تقوم برواية أحداث داخـل روايـة الـراوى الأساسى(عيسى)، مثل شخصية عصمة فى المقامة الغيلانية .

رابعًا : راوٍ تحت – تحت سردى :

ويتمثل فى أية شخصية تقوم برواية أحداث داخل رواية الراوى تحت السردى ، مثل شخصية التاجر فى المقامة المضيرية .

٤- المروى عليه

توصل البحث إلى أن للمروى عليه فى مقامات الهمذانى مسـتويات أربعة هى :

- **المستوى الأول** : يمثله جمهور الراوى الأول ، صاحب جملـة" ***حدثنـا عيسى بن هشام قال...***" ، وهو مروى عليه خارج السرد ، ويبـدو دوره منحصرًا فى التوسط بين الراوى الأول والثقافة المقدم إليها النص .

- **المستوى الثانى** : ويمثله المروى عليه الخاص بعيسى بن هشـام حـال روايته ، وهنا يظهر ملمح مميز لنوع المقامة ؛ إذ يتحول الـراوى الأول فى هذا المستوى إلى مروى عليه بمجرد نطق الجملة الافتتاحية . ويبـدو المروى عليه فى هذا المستوى أقرب إلى مفهوم المروى عليه من الدرجة صفر The Zero-Degree Narratee

- **المستوى الثالث** : ويمثله عيسى بن هشام وجماعته؛ الذين يتحولون إلى مروى عليه فى حال قيام إحدى الشخصيات بعملية الرواية. ويبدو المروى عليه فى هذا المستوى محركًا للأحداث فى أكثر من مقامة .

- **المستوى الرابع** : ويتمثل فى تحول الراوى فى المستوى السابق إلى مروى عليه، نتيجة تحول إحدى شخصيات روايته إلى راو، كما هو الحال فى المقامة المضيرية .

٥- المؤلف الضمنى

توصل البحث إلى رسم صورة للمؤلف الضمنى فى مقامات الهمذانى، تميزها النقاط الخمسة الآتية :

١- اختيار اللاانتماء والترحال المستمر كصيغة الوجود .

٢- التحيز للطبقات الهامشية فى المجتمع، ومقامة السلطة أيًا كان نوعها .

٣- عدم الانتساب الصريح لأى من الفرق الدينية فى ذلك العصر .

٤- الاستهانة بالقيم الأخلاقية العامة .

٥- الإيمان بسحر البيان، واعتبار الفصاحة وامتلاك طرائق التعبير غاية فى الحياة .

فى الفصل الرابع والأخير، حاول البحث تقديم تأويل لخمس مقامات، مستفيدا قدر الإمكان من التحليل السردى المقدم فى الفصلين الثانى والثالث ،

بهدف تلمس دلالات حضارية وفكرية ووجودية داخل النص . وقد قدم البحث فى الفصل الرابع قراءة لكل من المقامات :

١- الأسدية.

٢- الموصلية .

٣- المضيرية.

٤- الحلوانية .

٥- الخمرية .

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

١ - الثعالبى ، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل :

يتيمة الدهر ، طبع بنفقة على محمد عبد اللطيف صاحب المكتبة الحسينية المصرية بالأزهر ، مطبعة الصاوى ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٣٤ .

٢ - الحريرى ، أبو محمد القاسم بن على بن محمد بن عثمان :

شرح مقامات الحريرى ، تحقيق يوسف بقاعى ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت، ط٢ ، د.ت .

٣ - ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد :

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة ، بيروت، جـ١ ، د.ت .

٤ - الفيروز آبادى ، مجد الدين محمد بن يعقوب :

القاموس المحيط ، تحقيق مكتب التراث بمؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٣ .

٥- القيروانى ، إبراهيم بن على الحصرى :

زهر الآداب وثمر الألباب ، تحقيق زكى مبارك ، دار الجيل ، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.

٦- الكلاعى ، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور :

إحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٦٦ .

٧- الهمذانى ، بديع الزمان أحمد بن حسين بن يحيى بن سعيد :

- رسايل أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى ، تحقيق إبراهيم أفندى الأحدب الطرابلسى ، مطبعة هندية ، ط٣ ، ١٨٩٨ .
- شرح مقامات بديع الزمان الهمذانى ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، د.ت .

- مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى ، تحقيق وشرح الشيخ محمد عبده، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٥٧ .

- مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى،تحقيق يوسف النبهانى ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية ، ط١ ، ١٢٩٨ هـ .

٨- ياقوت ، شهاب الدين أبو عبد الله الحموى :

- معجم الأدباء ، مطبوعات دار المأمون ، ج٢ ، د.ت .

المراجع العربية

١- **أحمد الحسين :**

أدب الكدية فى العصر العباسى ، دار الحصاد للنشر والتوزيــــع ، ط٢، ١٩٩٥ .

٢- **حسن عباس :**

نشأة المقامة فى الأدب العربى ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت.

٣- **حميد لحمدانى :**

بنية النص السردى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط١ ،

٤- **السيد إبراهيم محمد :**

نظرية الرواية ؛ دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصــة ط١ ، ١٩٩٤.

٥- **سيزا قاسم :**

بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤.

٦- **شوقى ضيف :**

- الفن ومذاهبه فى النثر العربى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ،
- المقامة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٨٧ .

٧- **عبد الرحمن ياغى :**

رأى فى المقامات ، المكتب التجارى للطباعة والنشر ، بيروت ،

٨- **عبد الله إبراهيم :**

السردية العربية ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢.

٩- **على عبد المنعم عبد الحميد :**

النموذج الإنسانى فى أدب المقامة ، الشركة المصرية العالمية للنشر

- لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .

١٠- **فدوى مالطى دوجلاس :**

بناء النص التراثى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .

١١- **مارون عبود :**

بديع الزمان الهمذانى ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٥٤ .

١٢- **محمد غنيمى هلال :**

النقد الأدبى الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦ .

١٣- **محمود غناوى الزهيرى :**

الأدب فى ظل بنى بويه ، مطبعة الأمانة ، مصر ، د.ت .

١٤- **مصطفى الشكعة :**

بديع الزمان الهمذانى رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ، مكتبة القـــاهرة الحديثة ، ١٩٥٩ .

١٥- **مصطفى ناصف :**

محاورات مع النثر العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢١٨ ، ١٩٩٧.

١٦- **موسى سليمان :**

الأدب القصصى عند العرب ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط٥ ،١٩٨٣ .

١٧- **ناصر عبد الرازق الموافى :**

القصة العربية عصر الإبداع ، الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، المنصورة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٦ .

١٨- **هادى حسن حمودى :**

المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذانى ، دار الآفــــاق الجديـــدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ .

١٩- **يوسف نور عوض :**

فن المقامات بين المشرق والمغرب ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .

المراجع الأجنبية المترجمة

١- **تيرى إيجلتون :**

مقدمة فى نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١ .

٢- **طرائق تحليل السرد:**

تأليف مجموعة من الباحثين الغربيين ، ترجمة مجموة من الباحثين العـــرب ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط١ ، ١٩٩٢.

٣- عبد الفتاح كيليطو :
المقامات ، السرد والأنساق الثقافية ،ترجمة عبد الكبير الشرقاوى، دار توبقال، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٣ .

المراجع الأجنبية

1-**Abrams,M.H.** A Glossary of Literary Terms, Harcourt Brace College Publishers, U.S.A., 6th Ed., 1993.

2-**Bal , Mieke** . Narratology : Introduction to the Theory of Narrative, University of Toronto Press, Canada, 4th Ed., 1994.

3-**Hawthorn, Jeremy.** A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory, Stought Ltd., London, 1993.

4-**Kenan, Shlomith Remmon** . Narrative Fiction :Contemporary Poetics, Methuen Co. Ltd., U.S.A., 1985.

5-**Onega,Suzana and Landa,Joes Angle Garcia (Ed.)** Narratology:An Introduction, Longman Publishing, U.S.A., 1st Ed., 1996.

6- **Prince, Gerald** . A Dictionary of Narratology, Scolar Press, England, 1991.

الدوريات

١- **فصول ؛ مجلة النقد الأدبى** ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، – المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع ، ١٩٩١ المجلد الثانى عشر ، العدد الثانى ، ١٩٩٣

٢- **المقتطف** : العدد ٧٦ ، ١٩٣٠.

رسائل جامعية

١- **حسن إسماعيل عبد الغنى** :

ظاهرة الكدية فى الأدب العربى الفصيح نشأتها وخصائصها الفنية، رسالة دكتوراة مخطوطة ، آداب المنيا ، قسم اللغة العربية ، ١٩٨٩.

مخطوطات

١- **المقامات الأربعين للهمذانى** :

مخطوط تحت رقم ٤٠٩٧ ، مكتبة جامعة الدول العربية .

SUMMARY

This thesis discusses the Maqamat of Badi Ez-Zaman El-Hamadhani (358 - 389 AH), a writer known as the pioneer of this genre in Arabic literary tradition. It will discuss his aesthetics principally in terms of Mieke Bal`s narrative analysis in her **Narratology; Introduction to the theory of Narrative** - 1985, Gerald Prince's concept of "Narratee" in his essay **"Introduction to the study of Narratee"** - 1980, and his **Dictionary Of Narratology** - 1991, Gerard Genette's concept of "Tense" in his Figures III - 1972, Shlomith Remmon Kenan' s concept of "Narrator" in her **Narrative Fiction: Contemporary Poetics** - 1985, and Susana Onega's & Jose Angel Garcia Landa's concept of "Vertical Analysis of Narratives" in their introduction of **Narratology: an Introduction** - 1996.

Rather than simply following the origins of the Maqamat [Hassan Abbass, The Origins of Maqamah In Arabic Liters - (not

dated), Hadi Hassan Hamuodi, Al Mqamat fron Iben Fariss To Badi Ez-Zaman El-Hamadhani - 1985] or discussing social and political value-systems at the time of the Máqamat [Abdulfattah Kilito, Les Séances Récits et Codes Culturels Chez Hamadhani et Harîri - 1983 , Ahmad Al Hussain, Codiah Literature in the Abbassi Age - 1995], or comparatively approaching the Maqamat along side the lines of modern short story [Mustafa Alshakaa, Badi Ez-Zaman El-Hamadhani: the Pioneer of Modern Arabic Story and article -1959, Musa Sulliman, Narrative Literature In Arabia - 1983], this thesis will focus on the texts of the Maqamat of Badi Ez-Zaman El-Hamadhani as worthy of independent and inclusive studying, discussing the poetics of narratological structure and its sub-triennial aesthetic principles.

It will argue that Hamadhani's aesthetics could best be defined in view of the narrative structure of his Maqamat and its under-lying poetics. Following the assumptions of "New Criticism", generic border lines between literary activities seems mostly to

offer questions rather than answers about the assumed independency of most of the "known" artistic genres, including that of the Maqaqmat. Therefore, I shall argue that the aesthetics of Alhamadhani's narratives can best be defined in terms of Bal's concepts of "Story " and "Text", Prince's concept of "Narratee", Genette's concept of "Tense" and Kenan' s concept of "Narrator".

The positive particularity of Alhamadhani's aesthetics, I shall argue, could best be revealed within the narrative contours which Alhamadhani's Maqamat had chosen for themselves. Most of the studies which dealt with Alhamadhani's Maqamat tended to either discuss them for the purpose of reaching conclusions about Alhamadhani's personality itself, or otherwise dismiss, down-right, the narrative particularity of Almaqamat and consider them as precursors to other " modern" literary activities. For example, in his study of "Almuseliya" Maqamah Badi Ez-Zaman El-Hamadhani - 1954, Marron Aboud concluded that the "amoral

attitude of the main character in the Maqamah" in his view " can only be seen as mirroring the immorality of Alhamadhani himself" ?, and that the "Almaderiya" Maqamah is in fact, according to him, "a short story" by "modern terminology".[1] On the other hand, Musa Sulliman sees Almaqamat "not as stories as we know them" but as "journalistic articles with elaborative language and decorative literacy"[2].

In short, this thesis will discuss three main questions: what are the poetics of the narrative discourse in Alhamadhani's Maqamat? What are the poetics of Alhamadhani's aesthetics ? To what extent can we perceive the positive particularity of Alhamadhani's aesthetics through discussing the narrative discourse of his Maqamat?

This thesis is divided into six parts a forward, an introduction and four chapters . The introduction defines the field and the contours of this study introducing conceptual framework and methods of analysis. The forward, discusses critical perspectives and traditional issues raised about the Maqamat in order to

define the advantages and disadvantages of these approaches and to examine whatever limitations they might have developed.

Chapter I: will discuss in more detail both the main framework and its component conceptual systems in Mieke Bal`s, Gerald Prince's, Gerard Genette's Shlomith Remmon Kenan' s and Susana Onega's & Jose Angel Garcia Landa's respective titles mentioned above. It will consider these concepts against the background of the Forward's discussion of previous critical outlooks.

Chapter II: is divided into four consecutive sections in accordance with Mieke Bal's definition of what she calls "the Story Level" of narrative analysis. Those sections are : Focalization, Characters, Tense and Space. This chapter discusses narrative principles of Alhamadhani's Maqamat arguing that the concepts of Bal, Prince and Genette, referred to above, help to decode the positivity of Alhamadani's narrative talent.

Chapter III: constitutes a further step in the discussion of Alhamadhani's Maqamat in so far as it examines the following level of narrative analysis introduced by Mieke Bal "the Text Level". It consists of five sections: Description, Discourse,

Narrator and Levels of Narration, Narratee, and Implied Author and attempts to demonstrate the extent to which Alhamadhani's narrative creation in his Almaqamat reaches the full spectrum of complexity in both discourse and technicalities. Prince's Concept of "Narratee", as well as Kanan's concept of " Narrator" additionally help to reveal the diversity and depth of the Maqamat.

Chapter IV: examines five key examples of Almaqamat in order to further decipher the particularity of Alhamadhani's narrative vision and finally draws the conclusions of this study.

---

[1] Maroon Abuod, Badi Ez-Zaman El-Hamadhani, Dar Al Maaref, Beirut,1954, p 36.
[2] Musa Sulliman, Narrative Literature In Arabia Dar Alketab al lebnani, Beirut, 1983, pp 343,344.

الفهرس



● صدر فى هذه السلسلة :

١– المرايا المتجاورة ــ دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور ــ ١٩٨٣

٢– بناء الرواية ــ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

سيزا أحمد قاسم ــ ١٩٨٤

٣– الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ – ١٩٨٤)

مراد عبدالرحمن مبروك ــ ١٩٨٤

٤– نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد

ألفت كمال الروبى ــ ١٩٨٤

٥– قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور

مديحة عامر ــ ١٩٨٤

٦– البلاغة والأسلوب

محمد عبدالمطلب ــ ١٩٨٤

٧– الخيال ــ مفهوماته ووظائفه

عاطف جودة نصر ــ ١٩٨٤

٨– التجريب والمسرح

صبرى حافظ ــ ١٩٨٤

٩ علامات فى طريق المسرح التعبيرى

عبدالغفار مكاوى ــ ١٩٨٤

١٠- مسرح يعقوب صنوع

نجوى إبراهيم فؤاد ـ ١٩٨٤

١١- بناء النص التراثي ـ دراسة في الأدب والتراجم

فدوى دوجلاس مالطي ـ ١٩٨٥

١٢- أثر الأدب الفرنسي على القصة

كوثر عبدالسلام لبحيري ـ ١٩٨٥

١٣- أبو تمام ـ وقضية التجديد في الشعر

عبده بدوي ـ ١٩٨٥

١٤- علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءاته

صلاح فضل ـ ١٩٨٥

١٥- قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري

عبدالقادر زيدان ـ ١٩٨٦

١٦- الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي

عصام بهي ـ ١٩٨٦

١٧- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦

١٨- الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي

كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦

١٩ لغة المسرح عن ألفريد فرج

نبيل راغب ـ ١٩٨٦

٢٠- من حصاد الدراما والنقد

إبراهيم حمادة ـ ١٩٨٧

٢١- أصوات جديدة فى الرواية العربية

أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧

٢٢- النقد والجمال عند العقاد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٨٧

٢٣- الصوت القديم / الجديد ـ دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر

عبدالله محمد الغذامى ـ ١٩٨٧

٢٤- موسم البحث عن هوية

حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧

٢٥- قراءات من هنا وهناك

هدى حبيشة ـ ١٩٨٨

٢٦- الرواية العربية ـ النشأة والتحول

محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨

٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)

جليلة رضا ـ ١٩٨٩

٢٨- مع الدراما

يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩

٢٩ تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة ـ ١٩٨٩

٤٠- صوت الشاعر القديم

مصطفى ناصف ـ ١٩٩١

٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق

أحمد العشرى ـ ١٩٩٢

٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)

شاكر عبدالحميد ـ ١٩٩٢

٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه

على شلش ـ ١٩٩٢

٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث

عبدالمحسن طه بدر ـ ١٩٩٢

٤٥- ظواهر المسرح الإسبانى

صلاح فضل ـ ١٩٩٢

٤٦- الحمق والجنون فى التراث العربى

أحمد الخصخوصى ـ ١٩٩٢

٤٧- الرواية العربية الجزائرية

عبدالفتاح عثمان ـ ١٩٩٢

٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية

أمين العيوطى ـ ١٩٩٢

٤٩- جدل الرؤى المتغايرة

صبرى حافظ ـ ١٩٩٣

٥٠- الوجه الغائب

مصطفى ناصف ـ ١٩٩٣

٥١- نظرة جديدة في موسيقى الشعر

علي مؤنس ـ ١٩٩٣

٥٢- قراءات في أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية

حامد أبو أحمد ـ ١٩٩٣

٥٣- الرواية الحديثة في مصر

محمد بدوى ـ ١٩٩٣

٥٤- مفهوم الإبداع الفني في النقد الأدبي

مجدى أحمد توفيق ـ ١٩٩٣

٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربي

سيد البحراوى ـ ١٩٩٣

٥٦- المسرح والسلطة في مصر

فاطمة يوسف محمد ـ ١٩٩٣

٥٧- الأسس المعنوية للأدب

عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٤

٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً

عبدالفتاح الشطى ـ ١٩٩٤

٥٩- نظرة ستانسلافسكي

عثمان محمد الحمامصى ـ ١٩٩٤

٦٠- الذات والموضوع ـ قراءة في القصة القصيرة

محمد قطب عبدالعال ـ ١٩٩٤

٦١ مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازني

مدحت الجيار ـ ١٩٩٤

٦٢- **المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور**

ثريا العسيلي ـ ١٩٩٤

٦٣- **مفهوم الشعر**

جابر عصفور ـ ١٩٩٥

٦٤- **قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث**

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٩٥

٦٥- **محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى**

سيد البحراوى ـ ١٩٩٦

٦٦- **نظرية جديدة فى العروض**

ستانسلاس جويار، ترجمة : منجي الكعبى ـ ١٩٩٦

٦٧- **اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث**

عبدالمجيد حنون ـ ١٩٩٦

٦٨- **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى**

عثمان عبدالمعطى عثمان ـ ١٩٩٦

٦٩- **نظرات فى النفس والحياة**

عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى ـ ١٩٩٦

٧٠- **هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام**

محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٦

٧١- **الاستشراق الفرنسى والأدب العربى**

أحمد درويش ـ ١٩٩٧

٧٢- **تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية**

شمس الدين موسى ـ ١٩٩٧

٧٣ ـ **جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة**

وليد منير ـ ١٩٩٧ .

٧٤ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى

سامية حبيب ـ ١٩٩٧ .

٧٥ ـ ميتافيزيقا اللغة ـ

لطفى عبدالبديع ـ ١٩٩٧ .

٧٦ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد ـ ١٩٩٧ .

٧٧ ـ المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى ـ ١٩٩٧ .

٧٨ ـ من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان ـ ١٩٩٧ .

٧٩ ـ بنية القصيدة فى شعر أبى تمام

يسرية المصرى ـ ١٩٩٧ .

٨٠ ـ سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧ .

٨١ ـ اللسم وثنائية الدلالة

مراد مبروك ـ١٩٩٧ .

٨٢ ـ تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيرى دومة ـ ١٩٩٨ .

٨٣ ـ أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨ .

٨٤ ـ البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية

جميل عبد المجيد ـ ١٩٩٨ .

٨٥ ـ أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨ .

٨٦ ـ القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨ .

٨٧ ـ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى

محمد فكرى الجزار ـ ١٩٩٨

٨٨ ـ سوسيولوجيا الرواية

صالح سليمان ـ ١٩٩٨ .

٨٩ ـ اللامعقول والمطلق والزمان «فى مسرح توفيق الحكيم»

نوال زين الدين ـ ١٩٩٨ .

٩٠ ـ شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق ـ ١٩٩٨ .

٩١ ـ ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى

محمد عبدالله ـ ١٩٩٨ .

٩٢ ـ الرواية فى القرن العشرين

ت : محمد خير البقاعى ـ ٩٨

٩٣ ـ رواية الفلاح

مصطفى الضبع ـ ١٩٩٨ .

٩٤ ـ بناء الزمن فى الرواية

مراد مبروك ـ ١٩٩٨ .

٩٥ ـ الخطيئة والتكفير

عبد الله الغذامى ـ ١٩٩٨ .

٩٦ ـ الاتجاه الملحمى فى مسرح ألفريد فرج

رانيا فتح الله ـ ١٩٩٨ .

٩٧ ـ ترويض النص

حاتم الصكَر ـ ١٩٩٨ .

٩٨ ـ جماليات الفنون

رمضان بسطاويسى ـ ١٩٩٨ .

٩٩ ـ تشظى الزمن فى الرواية الحديثة

أمينة رشيد ـ ١٩٩٨ .

رقم الايداع بدار الكتب ٨١٠٦/١٩٩٨

I.S.B.N 977- 01 - 5730 - 9





يتمثل مسعى هذه الدراسة الجادة فى تحليل مقامات بديع الزمان الهمذانى (أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد، ٣٥٨ / ٣٩٨ هـ) تحليلاً سردياً؛ أى اعتماد مقولات حقل السرديات ركيزة التحليل النصّى للمقامات، بهدف رصد العناصر السردية المكوّنة للنص المقامى، وتحديد خصائصه النوعية، باعتباره جنساً سردياً قديماً يكتفى بذاته. والدراسة تبدأ من النقطة التى انتهى إليها الدرس السردى للمقامات، عبر مناقشة منهجياته ونتائجه، ثم مجاوزته إلى أفق تحليلى جديد. فبعد مناقشة تاريخية مختلفة لأصل المقامة، وأخرى نقدية - مختلفة أيضاً - لعلاقة المقامة بالقصة، يعرّج الباحث أيمن بكر على تشكيل جهاز المفاهيم النظرية التى ينهض بها تحليله للمقامات، متبنياً نموذجاً حديثاً فى تقسيم النص السردى، ينسب إلى ماك بال، وهو نموذج يقسم النص السردى إلى مستويات ثلاثة: الأحداث الغُفل، القصة، النص. ثم يفصّل الباحث، فى الفصلين الثانى والثالث، المكوّنات البنائية وعناصرها لمستوى القصة (التبئير، الشخصيات، الزمن، الفضاء) ولمستوى النص (الوصف، الخطاب، الراوى ومستويات الرواية، المروى عليه، المؤلف الضمنى). بينما يختص الفصل الرابع بمهمة تأويل المقامات على تعدّدها المعروف (الأسدية، الموصلية، المضيرية، الحلوانية، الخمرية). والدراسة تُعدّ خطوة جادة وواسعة لصاحبها، نأمل أن تتمثلها - فى الطريق - خطوات تاليات.

(التحرير)

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب